

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SHERLOCK (2010)
ET LA RENAISSANCE CONTEMPORAINE DU MYTHE HOLMÉSIEEN

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
SARAH GRENIER-MILLETTE

AVRIL 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie tout d'abord mon directeur, Samuel Archibald, pour son soutien intellectuel et pour avoir su me donner le goût d'étudier la culture pop et le récit policier. Un grand merci aussi à Alice van der Klei qui m'a prise sous son aile dès ma première session d'université et sans qui je ne serais pas arrivée au terme d'un mémoire saine et sauve.

Merci à Antonio Dominguez Leiva, Lucie Desjardins et Johanne Villeneuve pour leurs conseils. Merci à Bertrand Gervais et à toute l'équipe du centre Figura, du Laboratoire NT2 et de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. Travailler avec vous est un plaisir chaque jour renouvelé.

Un immense *props* à mon *crew*. Méli, Émie, Cat, Marie-Do, Rémi et Seb, vous êtes formidables et je vous adore. Que la force soit avec vous. Merci aussi à Martin, Jean-Michel, Manon, Bronja, Jasmin, Gina et Andréanne. Un remerciement tout spécial à Ariane pour m'avoir fourni un MacBook Pro quand Khalee a assassiné le mien.

Un immense merci à ma mère Chantal, mon inspiration et ma force; à ma sœur Camille, à mon père Sylvain et à Francis, exterminateur de semaine, mais super-héros de fin de semaine qui réussit à me faire oublier ma culpabilité d'avoir du plaisir quand je ne suis pas enchaînée à ma rédaction.

Finalement, merci à Lady Gaga, 2NE1, Madhuri Dixit et Katrina Kaif (et par extension YouTube) pour avoir rempli mon univers de couleurs, de confettis brillants, de chorégraphies, de mélodies pop et de citares.

Je dédie ce mémoire à l'hirondelle qui nous a quittés à l'hiver 2013.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
COMPOSITION ET ÉMANCIPATION DU MYTHE HOLMÉSIEEN.....	7
1.1 Du mythe archaïque au mythe contemporain.....	8
1.2 Le mythe littéraire holmésien : canon et récits apocryphes.....	14
1.3 L'émancipation du mythe holmésien.....	22
1.4 La transmédiatité du mythe holmésien : transfictionnalité et jeux de temps et d'espace.....	34
1.4.1 Déplacements transfictionnels.....	39
1.4.2 Déplacements géographiques.....	41
1.4.3 Déplacements temporels.....	43
CHAPITRE II	
<i>SHERLOCK</i> : TRANSPOSITION CONTEMPORAINE	
D'UN MYTHE VICTORIEN.....	48
2.1 Uchronie, mondes possibles et néo-victorianisme : la transposition contemporaine comme parallèle victorien.....	50
2.2 Représenter l'amitié masculine : du lien homosocial victorien à la bromance contemporaine.....	53

2.3 Le marginal social : du <i>morally insane</i> au sociopathe.....	60
2.3.1 L'excentrique et l'être asocial à l'ère victorienne.....	61
2.3.2 La sociopathie de John : miroir de la société contemporaine.....	69
2.4 Nouvelle lecture du personnage technologique : de l'homme-machine au <i>digital native</i>	76
2.4.1 L'homme-machine de Conan Doyle.....	77
2.4.2 Sherlock, le <i>digital native</i>	78

CHAPITRE III

SHERLOCK : DE L'IMPORTANCE DE LA COMMUNAUTÉ DES FANS DANS L'ÉMANCIPATION TRANSMÉDIATIQUE DU MYTHE HOLMÉSIEEN.....

3.1 Construire <i>Sherlock</i> , ou comment attirer les aficionados holmésiens et fidéliser un nouveau public.....	87
3.1.1 Dynamique de l'écho intertextuel comme indice dans l'implication du spectateur.....	88
3.1.2 La création d'un nouveau <i>fandom</i>	94
3.2 Comment la communauté des fans influence-t-elle la création de l'œuvre ?	99
3.2.1 « The Reichenbach Fall » et la mort de Sherlock.....	109
3.2.2 « The Empty Hearse » et les theories sur la résurrection de Sherlock.....	120

CONCLUSION.....	126
-----------------	-----

APPENDICE A

Liste des récits du canon holmésien.....	131
--	-----

APPENDICE B

« Index des œuvres concernant Sherlock Holmes (1900-2010) répertoriées par A. Barnes dans <i>Sherlock Holmes On Screen. The Complete Film and TV History</i> »	134
---	-----

APPENDICE C

« Ajouts au corpus d'Alan Barnes ».....	146
---	-----

TABLEAU 1

« Tri type/décennie/lieu ».....	148
---------------------------------	-----

TABLEAU 2

« Déplacements transfictionnels ».....	149
--	-----

TABLEAU 3

« Déplacements géographiques ».....	150
-------------------------------------	-----

TABLEAU 4

« Déplacements temporels ».....	151
---------------------------------	-----

SOURCES ET RÉFÉRENCES.....	152
----------------------------	-----

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1. SherlockROCKSmySOCK. 2011, <i>Sherlock the Dragon</i>	102
2. SherlockShivernShake, 2012, <i>sherlock and john watch the avengers</i>	103
3. maXKennedy, 2012, <i>Sherlock BBC – Blinded</i>	104
4. maXKennedy, 2012, <i>Sherlock BBC – Friday i'm in love</i>	104
5. Deductism, 2012, « #believeinsherlock ». [Captures].....	116
6. dramatisecho, année inconnue, sans titre, sur la page Tumblr « watson's- warriors ».....	117
7. BeeonUtube's channel, 2012, « How Sherlock faked his death in 'The Reichenbach Fall' BBC one » [Captures].....	119
8. Un corbillard sur Baker Street #sherlocklives sur Twitter. Captures de tweets du 28 et 29 novembre 2013.....	121
9. « #SherlockLives », Gatiss, Mark et Steven Moffat, 2014, « The Empty Hearse », <i>Sherlock</i> [Capture].....	123

RÉSUMÉ

Depuis sa première apparition dans *A Study in Scarlet*, Sherlock Holmes, personnage créé par Arthur Conan Doyle en 1887, a fait sa place au sein de la culture populaire en tant que figure mythique à travers les multiples adaptations libres dont il a fait l'objet, et ce, depuis la fin du XIX^e siècle. On remarque pourtant, au XXI^e siècle, certains cas isolés et très récents de transpositions contemporaines actualisées de la figure du détective de Baker Street, soit *Elementary* (Robert Doherty, 2012–) et *Sherlock* (Mark Gatiss et Steven Moffat, 2010–). C'est cette dernière actualisation qui nous intéresse ici. Ce que nous offrent Mark Gatiss et Steven Moffat, créateurs de *Sherlock*, c'est un Sherlock Holmes hypermoderne, une remise à zéro du personnage qui apparaît au XXI^e siècle comme pour la première fois, mais chargé de tout un bagage intertextuel issu des variations précédentes. S'établit alors un formidable jeu de reconstruction du canon holmésien puisque le glissement temporel permet de bâtir une version neuve, à partir d'intertextes, d'un personnage et d'un univers peut-être un peu usés par un passé d'adaptations répétées. Ce mémoire a pour but d'étudier la série *Sherlock* en soulignant sa place au sein du mythe holmésien transmédiatique et la manière dont elle effectue une relecture de la figure de Sherlock Holmes à la lumière du XXI^e siècle par la transposition temporelle et la présence d'une large communauté active de fans impliquée à divers degrés dans la persistance du mythe. Tout d'abord, le mythe holmésien sera inscrit dans l'évolution du mythe littéraire vers le mythe transmédiatique émancipé. Cette analyse permettra de démontrer comment *Sherlock* affirme le mythe holmésien et y participe à travers la relecture de certains personnages, tels que Sherlock Holmes, John Watson, Irène Adler et James Moriarty. Nous verrons comment cette adaptation se définit par la construction d'un monde hypermoderne, pendant néo-victorien de l'Angleterre de la reine Victoria, dans une logique très proche de celle du *reboot* et de l'*uchronie*. En effet, si Conan Doyle, à travers ses récits policiers, exposait un commentaire sur sa société, Moffat et Gatiss proposent, eux aussi, avec leur série, un miroir des questionnements sociaux du XXI^e siècle, principalement en ce qui concerne notre rapport aux technologies de la communication, mais surtout à la figure du surhomme hypermoderne et à la question de l'amitié masculine, de la marginalité et de la sociopathie.

MOT-CLÉS : Sherlock Holmes, Conan Doyle, détective, série télévisée, intertextualité, adaptation, contemporain, mythe, transmédiaticité, sociopathie, marginalité, technologies numériques, communauté de fans, transposition temporelle, web 2.0.

INTRODUCTION

John : *You'd have to be an idiot not to see it. You love it.*

Sherlock : *Love what ?*

John : *Being Sherlock Holmes.*

Sherlock : *I don't even know what that's supposed to mean.*

« The Empty Hearse », *Sherlock*, 2014

John Watson, médecin militaire, est de retour à Londres après avoir été blessé en Afghanistan. Sa thérapeute lui diagnostique un trouble post-traumatique et lui suggère de tenir un blogue afin d'extérioriser ses réflexions sur son quotidien. « Nothing happens to me », lui répond John (*Sherlock*, 1.1, 2'45"). Cette scène donne le coup d'envoi à *Sherlock*, la série de Mark Gatiss et Steven Moffat. John Watson, à la recherche d'un logement, rencontre Sherlock Holmes, lui aussi à la recherche d'un colocataire. Personnage excentrique, asocial, à la morale parfois douteuse et au caractère froid et calculé, Sherlock est toutefois doté d'une incroyable perspicacité et d'un sens de l'observation inégalé. John aménage au 221B Baker Street où Sherlock Holmes est déjà installé. Ce dernier pratique un métier hors de l'ordinaire : il est détective privé consultant, métier qu'il affirme avoir inventé. Rapidement, John Watson, l'homme à qui rien n'arrive, est entraîné dans les enquêtes de Sherlock Holmes qui viendront nourrir son blogue et construiront la popularité médiatique du duo de détectives sur le Web.

Ce début de l'épisode « A Study in Pink » se rapproche beaucoup du canon holmésien et de la rencontre initiale entre Sherlock Holmes et John Watson dans *A Study in Scarlet*. Toutefois, bien plus qu'une simple adaptation, *Sherlock* propose une actualisation des récits holmésiens qui ne s'étend pas seulement à la

représentation de nouveaux médias remplaçant des formes plus traditionnelles de communication, comme le suggère l'utilisation du blogue de Watson. L'actualisation a un impact direct sur la représentation et la définition des personnages et pose un commentaire critique sur la société, autant victorienne que contemporaine, ainsi que sur le mythe holmésien et les récits qui le composent.

Depuis sa première apparition dans *A Study in Scarlet*, Sherlock Holmes, personnage créé par Sir Arthur Conan Doyle en 1887, s'est taillé une place d'honneur dans la culture populaire. C'est à travers ses multiples incarnations littéraires, filmiques et télévisuelles que Holmes est rapidement devenu une figure mythique. Vieux de plus de cent ans, le célèbre détective de Baker Street fascine encore le public du XXI^e siècle; le succès des films à grand déploiement de Guy Ritchie, *Sherlock Holmes* (2009) et *Sherlock Holmes : A Game of Shadow* (2011), le démontre amplement.

Le petit écran consacre dans les années 1980 Jeremy Brett comme étant l'incarnation télévisuelle par excellence de Sherlock Holmes (Granada, 1984-1994). L'ère est aux adaptations classiques des récits de Conan Doyle qui se prêtent bien au format des séries télévisuelles¹. Ce n'est que dans les années 2000, dix ans après le décès de Brett, que la télévision voit apparaître un nouveau type d'avatar holmésien : des adaptations beaucoup plus libres du célèbre détective anglais. Ces rejetons illégitimes ne s'affirment pas être des adaptations du Holmes victorien, mais leur composition caractérielle n'est pas sans rappeler certains traits invariants qui fondent la figure de Sherlock Holmes (perspicacité, sens de l'observation, dépendance aux drogues, etc.). Ce sont en quelque sorte des rejetons héritiers du célèbre détective anglais. C'est ainsi que

¹ Le phénomène se remarque aussi du côté des enquêtes d'Hercule Poirot, détective créé par Agatha Christie, qui fera l'objet d'une série, *Poirot* (LWT, 1989-), mettant en scène David Suchet dans le rôle de l'enquêteur belge.

House M.D. (FOX, 2004–2012) introduit à la télévision en 2004 la libre adaptation d'un Holmes modernisé, œuvrant dans le système de santé américain. La série de David Shore n'est pas la seule à mettre en scène un (anti)héros enquêteur capable de déchiffrer les visages et les indices dissimulés dans son environnement. Ces « lecteurs de signes », comme les nomme Marie Maillos dans son article intitulé « Une génération Sherlock-ed » (2014), sont les figures de proue de plusieurs séries télévisuelles contemporaines telles que *Lie to Me* (FOX, 2009–2011), *The Mentalist* (CBS, 2008–2015), *True Detective* (HBO, 2014–), *Elementary* (CBS, 2012–) et *Sherlock* (BBC, 2010–). Ces deux dernières séries sont particulières puisque, contrairement aux précédentes, elles ne proposent pas un simple avatar holmésien, mais une véritable relecture du personnage de Sherlock Holmes et de son univers transposés à l'ère contemporaine. La série britannique *Sherlock*, tout comme *Elementary*, propose un Sherlock Holmes hypermoderne, une remise à zéro du personnage qui apparaît au XXI^e siècle comme pour la première fois, mais chargé d'un bagage intertextuel issu des variations précédentes. S'établit alors un formidable jeu de restructuration du canon puisque le glissement temporel permet de bâtir une version neuve, à partir d'intertextes, d'un personnage et d'un univers peut-être un peu usés par un passé d'adaptations répétées. Ce mémoire aura pour but d'étudier la série *Sherlock*², son inscription dans le mythe holmésien, la transposition temporelle qui la fonde, les jeux intertextuels qui la composent et l'implication de la communauté des fans dans le processus de sa création.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous définirons la construction du mythe holmésien dans la littérature populaire ainsi que son émancipation essentiellement portée par l'intertextualité, l'adaptation et la transmédiabilité. Pour ce faire seront convoquées, entre autres, les théories concernant l'évolution

² Créée par Mark Gatiss et Steven Moffat en 2010, la série diffusée par la BBC en est maintenant à trois saisons complétées alors qu'une quatrième saison est prévue pour 2017. Chaque saison compte trois épisodes de 90 minutes. La liste des épisodes est présentée dans la section « Sources et références » de ce mémoire.

du concept de « mythe » présentées par Véronique Gély, dans son article intitulé « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction » (2006). Reprenant le concept d'émancipation du mythe introduit par Francis Lacassin (1993), nous concentrerons l'analyse sur la question des intertextes qui président à cette émancipation à travers le pastiche, la parodie et l'adaptation (Hutcheon, 2006).

À la suite de ce panorama, nous présenterons le mythe holmésien, une exploration qui trouve appui dans le chapitre que Lacassin dédie à Sherlock Holmes dans *Mythologie du roman policier* (« Sherlock Holmes ou le matin des logiciens »), sur les articles qui composent l'ouvrage, dirigé par Denis Mellier, *Sherlock Holmes et le signe de la fiction* (1999), ainsi que sur l'analyse du mythe transmédiatique que propose Natacha Levet dans *Sherlock Holmes : De Baker Street au grand écran* (2012). Il sera ainsi établi que Sherlock Holmes est bel et bien un mythe culturel dit émancipé, en ce sens où tous les récits apocryphes, qu'ils soient littéraires ou cinématographiques, véhiculent les mêmes invariants du mythe : Holmes, homme de sciences, marginal, surhomme détective issu de la tradition du roman-feuilleton (Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, 1978). Cela permettra d'ouvrir la voie à l'analyse de la série *Sherlock* qui s'inscrit comme héritière du mythe holmésien, tout en participant à la persistance de ce dernier dans la culture populaire.

Dans le deuxième chapitre, nous aborderons la série *Sherlock* en tant que transposition temporelle et en tant que relecture du mythe littéraire de Sherlock Holmes à l'ère 2.0. Nous présenterons le commentaire sous-jacent à l'œuvre d'Arthur Conan Doyle en ce qui concerne l'époque d'énonciation originale et la société qui est décrite à travers les récits de Sherlock Holmes. À partir de ce constat, le commentaire posé dans *Sherlock* sur notre époque hypermoderne sera identifié et décortiqué : *Sherlock* produit le XXI^e siècle comme un avatar du XIX^e siècle. Par l'oblitération et la réapparition de Sherlock Holmes dans l'histoire

humaine, *Sherlock* invoque les questions de l'uchronie (Henriet, 2007), du néo-victorianisme (Heilmann et Llewellyn, 2010) et des mondes possibles. La transposition temporelle permet, entre autres, de présenter les enjeux taboués du Sherlock Holmes victorien sous une lumière nouvelle, celle du XXI^e siècle. La transposition opérée force plusieurs zones d'ombre de la psyché victorienne à être exposées sous la lumière non tabouée du monde contemporain : homosexualité, gender, extimité, sociopathie, etc. Ce chapitre se penchera principalement sur l'amitié masculine, dressant le parcours sociologique qui mène des liens homosociaux victoriens jusqu'à l'idée contemporaine de la « bromance » (Lavigne, 2012 et McLaughlin, 2013), sur les concepts d'excentricité et de marginalité et sur la figure de l'homme technologique (Toadvine, 2012), de la machine à calculer de Doyle au « digital native » de la BBC (Taylor, 2012). Il sera donc possible à ce point de constater comment, à travers la fiction, un XXI^e siècle fictionnel engendre la relecture d'un XIX^e siècle fictionnel.

Le dernier chapitre de ce mémoire sera consacré à l'importance de la communauté des fans (Hills, 2002) dans la persistance du mythe holmésien et son implication dans le processus de création et de diffusion de *Sherlock*. Dans un premier temps, nous démontrerons comment la série *Sherlock* réussit à ressembler tout autant les aficionados holmésiens traditionnels et un nouveau bassin de fans, natifs numériques et geeks, propre à la série de la BBC. C'est dans ce cadre que nous aborderons la dynamique de l'écho intertextuel utilisé comme indice dans l'implication du spectateur et le lien étroit qui unit cette dynamique et la production artistique et littéraire des fans (Hills, 2013; Fiske, 1992). Dans un deuxième temps nous présenterons les diverses formes de production issues de la communauté de fans (*fan fiction*, *fan video*, *fan art*) et leur fonction, étant perçues comme espace d'échanges, de discussions et de partage qui participent à l'émancipation transmédiatique du mythe holmésien. Dans la fin du chapitre, nous analyserons deux épisodes de *Sherlock*, « The Reichenbach Fall » et « The Empty Hearse », moment-charnière de la série, et la

production fulgurante des fans durant l'hiatus de deux ans qui a séparé leur diffusion respective. Nous observerons ainsi le phénomène des vidéos véhiculées sur YouTube qui élaborent diverses théories au sujet de la mort présumée de Sherlock dans « The Reichenbach Fall », ainsi que le mouvement #believeinsherlock, preuve du caractère participatif du mythe et de sa complète réappropriation par les fans, transformant les réseaux sociaux en lieu d'échanges et de partage du mythe holmésien.

CHAPITRE I

COMPOSITION ET ÉMANCIPATION DU MYTHE HOLMÉSIEEN

Si Sherlock Holmes est communément porté à la dimension mythique, c'est parce que son personnage permet de jouer de manière radicale avec les limites imaginaires de la fiction, de les étendre au point de reconfigurer les temps et les lieux, de tramer les savoirs et les fictions en tissu romanesque séduisant, de confondre les signes du monde et de l'Histoire avec ceux des récits et des aventures.

Denis Mellier
Sherlock Holmes et le signe de la fiction

Selon plusieurs études récentes³, parmi lesquelles on peut compter les ouvrages de Denis Mellier et de Natacha Levet, la question de la réécriture des récits de Conan Doyle s'inscrit à l'intérieur du concept de « mythe holmésien ». Sherlock Holmes, comme l'écrit Natacha Levet, « est une figure mythique qui résonne des figures antérieures [...] tout comme il est le fruit des représentations qui le suivent » (2012 : 9). Afin de cerner l'opération de transposition temporelle et les jeux intertextuels qui constituent *Sherlock*, il nous faut d'abord clarifier ce qu'est le « mythe holmésien ». Pour ce faire, nous étudierons le mythe, son rapport privilégié à la reprise et son évolution, du *muthos* au mythe moderne, puis du mythe moderne médiatique au mythe contemporain transmédiatique.

³ Plusieurs ouvrages traitent de la question du mythe holmésien et de son expansion par la réécriture. Pensons ici à Lacassin, F. (1993). *Mythologie du roman policier*. Paris : Christian Bourgeois Éditeur ; Levet, N. (2012). *Sherlock Holmes : de Baker Street au grand écran*. Paris : Autrement ; Denis Mellier D. (dir.). (1999). *Sherlock Holmes et le signe de la fiction*. Fontenay/Saint-Cloud : ENS Éditions.

Nous situerons ainsi non seulement *Sherlock* au sein du mythe holmésien, mais nous inscrirons aussi ce dernier dans un parcours bien précis, celui de l'évolution du mythe vers son émancipation par la répétition et la transmédialité. Le but de ce chapitre est de soulever le paradoxe des invariants du personnage de Sherlock Holmes. La présence de traits invariants propres au mythe holmésien et le caractère fondamentalement mutagène de ce dernier créent, en effet, une importante tension. Entre variations et réitérations, la figure de Sherlock Holmes engendre certains paradoxes. D'une part, le regard posé sur le mythe dans ce chapitre souligne le côté variant, transformé et malléable de ce dernier alors que, d'autre part, l'intérêt principal des fans dans leur rapport à l'objet culte mythique est justement d'en distiller l'essence, en cherchant à définir les traits immuables de la figure⁴. Si le mythe se veut sans origine et somme de ses variations, il faut néanmoins reconnaître, autant de la part des créateurs de variations que des fans, l'extraordinaire appétit pour cette recherche de la vérité, cette distillation des récits d'une origine soi-disant « définitive ».

1.1 Du mythe archaïque au mythe contemporain

Le mythe est originellement associé au *muthos* grec, c'est-à-dire à l'art archaïque de raconter. La communication orale des récits est primordiale puisqu'elle inscrit le mythe au cœur de l'imaginaire collectif par la parole, cherchant à garder actuel le récit déjà maintes fois raconté, comme l'explique Jean-Pierre Vernant dans plusieurs de ses ouvrages dont *Entre mythe et politique* (1996). Or, le mythe grec n'est pas un objet de pensée, mais plutôt un milieu narratif dans lequel baigne la culture d'une civilisation donnée en fondant

⁴ Ce paradoxe interprétatif est aussi notable, non seulement dans le cas du célèbre détective de Baker Street, mais également dans quelques autres cas de figures littéraires et culturelles élevées au rang de mythe, tels que les personnages de Dracula ou encore de Batman.

ses repères, par le biais d'un grand récit collectif. La notion de « mythe » que nous utiliserons ici pour parler du cas de Sherlock Holmes s'apparente à la définition de « mythe moderne » tel qu'elle était étudiée au cours du XX^e siècle. Selon Roger Caillois, dans « Paris, mythe moderne » :

[Le mythe est] une représentation [...] assez puissante sur les imaginations pour que jamais en pratique ne soit posée la question de son exactitude, créée de toute pièce par le livre, assez répandue néanmoins pour faire partie de l'atmosphère mentale collective et posséder par suite une certaine force de contrainte. (1938 : 153)

Roger Caillois publie *Le Mythe et l'Homme* en 1938 et sa définition du mythe littéraire reste empreinte des conceptions des mythologues du début du siècle. Philippe Sellier, dans « Qu'est-ce que le mythe littéraire? », un article paru en 1984, évoque l'opposition de Claude Lévi-Strauss et de Jean-Pierre Vernant à l'utilisation du terme « mythe littéraire », un oxymore selon eux. Sellier affirme que, même en prenant soin de ne pas calquer les caractéristiques du mythe littéraire sur celles du *muthos*, l'étude mythologique de la littérature reste nécessaire afin de comprendre un nouveau type de mythe : le mythe dans la littérature. Il écrit : « Logique de l'imaginaire, fermeté de l'organisation structurale, impact social et horizon métaphysique ou religieux de l'existence, voilà quelles questions l'étude du mythe invite à poser au mythe littéraire » (Sellier, 1984 : 115). Encore prisonnier des vieux débats sur la légitimité de l'appellation de « mythe littéraire », Sellier dresse pourtant un portrait juste du processus de définition d'un concept relativement jeune et controversé, en tant que « mythe littéraire » ou « mythe dans la littérature ». Il écrit : « Si certains scénarios prestigieux des littératures occidentales ont été baptisés *mythes littéraires*, c'est en vertu d'une référence plus ou moins appuyée à ce que les ethnologues et les mythologues appelaient *mythes* au cours des années 1930-1980 » (*ibid.* : 112). Plus récemment, Bernadette Bricout, dans la préface du *Regard d'Orphée : les mythes littéraires d'Occident* écrit :

[En] dépit de la relative pérennité de ses structures, [le mythe littéraire] offre des possibilités de jeu et de mise en abîme qui font de lui une chimère où tous se reconnaissent. Il traverse les genres littéraires et les herméneutiques, bouleverse les divisions rhétoriques, s'ouvre à la diversité des cultures. (2001 : 15)

Sherlock Holmes fournit l'exemple paradigmatique du mythe littéraire dans la modernité. Représentation puissante, par ses multiples variations, la figure du détective est une « insistance » telle qu'énoncée par Denis Mellier (1999 : 9). Si Sir Arthur Conan Doyle crée, à travers ses nouvelles et ses romans, le personnage de Sherlock Holmes, le mythe holmésien naît pourtant à la suite de ces publications et, en moins de dix ans, étend ses racines et ses branches dans la culture populaire, s'intégrant au sein de l'imaginaire d'un pays brumeux et pluvieux. Servant plutôt de pont entre le mythe archaïque et le mythe moderne contemporain, la définition donnée par Caillois sera reprise par Ruth Amossy dans « Stéréotypie et valeur mythique : des aventures d'une métamorphose », Amossy ajoutant que « le livre, cela va sans dire, se trouve désormais amplifié ou relayé par les media contemporains » (1984 : 164).

En 2006, dans « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », Véronique Gély relance le débat entourant la place du mythe au sein de la culture au début du troisième millénaire. Selon elle, « l'époque contemporaine vit justement une situation inédite : celle d'une immersion quasi permanente – à tout le moins d'une immersion possible en permanence – dans la fiction et le virtuel⁵ ». Gély invoque le concept de « mythopoétique » élaboré par Pierre Brunel dans *Mythopoétique des genres* (2003) afin de dresser un portrait des différents usages du terme « mythe » au cours du XX^e siècle. Nous retiendrons ici le passage où Gély résume brièvement les travaux de Claudio Guillén à ce sujet :

⁵ L'article de Véronique Gély, « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction » est disponible en ligne sur le site web de la revue *Vox Poetica*, à l'adresse [<http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html>].

Un « mythe » est pour [Guillén] un concentré d'histoire culturelle, qui produit un effet particulier sur le lecteur ou le spectateur : une impression de « déjà-vu », fondée non pas tant sur des préoccupations de genre ou de technique que sur un simple thème narratif ou dramatique [...] et sur le plaisir qui dérive du fait de le voir ou l'entendre *une fois de plus*. Ce plaisir particulier du « déjà-vu » implique évidemment un lecteur « au courant », averti [...]. Quand on parle de « mythe », on est plutôt du côté du lecteur ou du critique, donc de la réception. (Gély, 2006)

Claudio Guillén rapproche le concept de mythe des théories de la lecture et de la réception. Le mythe réitère un schéma narratif familier au lecteur qui retrouve avec plaisir à travers ce dernier un récit infiniment différé (Hills, 2002 : 142) à l'intérieur d'un patrimoine culturel. Comme Gély le mentionne, le mythe moderne se perpétue et se définit par sa répétition, par ses réécritures, une notion que développeront aussi Denis Mellier et Natacha Levet dans leurs ouvrages respectifs. Nous aborderons ici les concepts de réécriture, d'adaptation et d'intertextualité qui participent à l'émancipation de ce mythe, tout en les distinguant les uns des autres. Si le mythe moderne, comme le supposent les auteurs précédemment cités, s'émancipe par le biais de la réécriture, le changement de médium présent dans la conception de *Sherlock* – du récit littéraire à la série télévisuelle – peut alors se définir par l'adaptation. Dans *A Theory of Adaptation*, Linda Hutcheon considère les adaptations comme étant « *inherently palimpsestuous* » (2006 : 6), c'est-à-dire toujours hantées, en quelque sorte, par leurs textes originels qu'elle qualifie à la fois d'ombres et d'auras textuelles. Soulignant le rapport de fidélité souvent réducteur entre le texte et son adaptation, Hutcheon rappelle que les adaptations peuvent aussi être considérées comme autonomes.

[A]daptations are [...] autonomous works that can be interpreted and valued as such [...]. This is one reason why an adaptation has its own aura, its own *presence in time and space, its unique existence at the place where it happens to be* [...] To interpret an adaptation as an adaptation is, in a sense, to treat it as what Roland Barthes called, not a *work*, but a *text*, a plural *stereophony of echoes, citations, references*. (*Ibid.* : 6)

Hutcheon établit dans cet extrait le parallèle entre l'adaptation – sorte de réécriture filmique – et l'intertextualité. Contrairement à Anne Claire Gignoux, dans *Initiation à l'intertextualité*, Hutcheon affirme qu'il est possible de parler d'intertextes entre des œuvres littéraires et filmiques. Pour ce faire, elle convoque la définition de « texte » donnée par Roland Barthes selon laquelle « toutes les pratiques signifiantes peuvent engendrer du texte : la pratique picturale, la pratique musicale, la pratique filmique, etc. » (Barthes, 1974 : 373). Hutcheon nous offre aussi une lecture de l'adaptation à la lumière des théories de Gérard Genette. Sa conception de l'intertextualité s'apparente effectivement à la notion d'hypertextualité chez Genette dans *Palimpsestes*⁶. Dans la division des catégories de l'hypertextualité, Genette établit que la transformation hypertextuelle sérieuse se définit comme étant une transposition. Hutcheon, quant à elle, résume le concept d'adaptation en trois volets. Premièrement, l'adaptation, en tant que produit culturel, se veut être la transposition d'une œuvre précédente, ouvertement proclamée comme telle et prolongeant, de manière extensive, l'œuvre dont elle est la transposition. Deuxièmement, au niveau de sa création, l'adaptation naît toujours d'une réinterprétation de l'œuvre qu'elle prolonge, phénomène que Hutcheon nomme « appropriation » (2006 : 8). Finalement, du point de vue de la réception, l'adaptation est une forme d'intertextualité. Hutcheon ajoute : « We experience adaptations [...] as palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition with variation » (*idem*).

Ces conceptions de l'adaptation et de l'intertextualité rejoignent celle de l'émancipation du mythe. Il s'agit du même phénomène : le mythe holmésien se perpétue par ses réécritures, ses adaptations, par les principes de la répétition et de la variation. Ces concepts sont aussi étroitement liés aux théories de la

⁶ Genette écrit : « J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle de commentaire. » (1982 : 13)

lecture, de l'interprétation et de la réception. Comme le mentionne Anne Claire Gignoux, « le concept d'intertextualité est lié à ceux de production et de réception, dans la mesure où, précisément, il [dépend] de l'autonomie du texte pour révéler les rapports entre l'auteur et le récepteur, mais aussi le texte présent et tous les autres textes auxquels il réfère » (2005 : 9). Gignoux rappelle aussi que le lecteur joue un rôle primordial dans le déchiffrement des marques de l'intertextualité. « Parvenir à l'intertexte, écrit-elle, est une activité lectorale, qui participe de ce que Wolfgang Iser appelle *l'acte de lecture* » (*idem*). Non seulement la fiction, par son caractère intertextuel, ne peut être complète que par l'activité lectorale, mais, de plus, comme l'explique Véronique Gély :

Une fiction devient mythe, au sens le plus général et le plus courant du mot, quand elle est répétée, mémorisée, quand elle s'intègre au patrimoine culturel d'un groupe donné [...] : quand elle entre dans une mémoire commune. Mais la répétition n'est pas littérale. La mémoire construit des mythes quand les fictions sont reconnues au sein de variations inventives. (Gély, 2006)

Cela explique alors le phénomène de transformation de la fiction en mythe, principalement causé par « un processus de réception et de réécriture, de mémorisation et de déformation » (*idem*). Cette réécriture du mythe initial – qu'il soit littéraire ou non – prolonge ce dernier en une multitude de variations qui se nourrissent les unes des autres, effaçant le rapport à l'authenticité du récit originel qui se forme régulièrement dans la relation entre un texte et sa simple adaptation.

1.2 Le mythe littéraire holmésien : canon et récits apocryphes

Avant de se lancer dans l'analyse du mythe holmésien et de son émancipation, il est nécessaire d'établir quels récits composent ce mythe. La figure de Sherlock Holmes prend racine dans les récits policiers d'Arthur Conan Doyle, ce qu'on nomme aujourd'hui le *canon*. Le mythe holmésien se nourrit aussi – et surtout – des *récits apocryphes*, ces œuvres conçues par d'autres auteurs que Conan Doyle qui revisitent le personnage de Sherlock Holmes ou son univers de fiction. Le canon est composé des quatre romans et des 56 nouvelles écrits par Conan Doyle et mettant en scène Sherlock Holmes (voir app. A). L'appellation « canon » fait référence au caractère sacré des textes qui composent la Bible, à un « ensemble des livres admis comme divinement inspirés » (*Nouveau Petit Robert*, 2010 : 341). L'utilisation d'un tel terme est, de toute évidence, corolaire de l'ampleur du phénomène de la culture de fans, de ce culte de Sherlock Holmes que l'on nomme *sherlockiana*⁷ dans le monde anglo-saxon. Sherlock Holmes est au carrefour de deux phénomènes complexes : s'il peut être considéré comme le dernier grand mythe littéraire, c'est aussi avec lui que naît un aspect fondamental de la culture populaire, la culture de fans.

Après avoir publié *A Study in Scarlet* (1887) et *The Sign of Four* (1890), Conan Doyle publie dans le *Strand Magazine*, de juillet 1891 à juillet 1892, ses douze premières nouvelles mettant en scène Sherlock Holmes. Il instaure dès lors comme l'explique Christopher Redmond « a new genre : a series of stories involving the same character, each of which could (unlike the episodes of a serial) stand alone » (1993 : 12), des épisodes à arcs narratifs fermés⁸.

⁷ Le nom commun « *sherlockiana* » est aussi francisé sous le terme « holmésologie ». Il s'agit d'un néologisme désignant la communauté d'admirateurs, d'adeptes et de fans du cycle holmésien de Conan Doyle et, plus largement, du mythe entier.

⁸ Cette forme particulière de sérialité rapproche la forme de publication des récits de Sherlock Holmes du mythe. Les récits d'Hercule, par exemple, fonctionnent de la même manière : il s'agit d'une série d'anecdotes sans chronologie.

In writing the Sherlock Holmes tales, Arthur Conan Doyle invented the valuable literary genre of linked short stories: their plots are independent (so that they can be read in any order) but the central characters and settings continue. A detective is the perfect figure to appear in such a structure, for he remains unchanged while a succession of clients bring their various problems to him. (*Ibid.* : 31)

John Watson, personnage-témoin, narre la majorité des récits du canon⁹ et chaque enquête de Sherlock Holmes est construite de la même façon. Tout commence par un préambule dans lequel Holmes et Watson rencontrent leur client. Puis, après le récit du client, Holmes se lance dans son enquête et finalement intervient au cœur de la situation, en offrant une synthèse du mystère éclairci. Cette formule structure chacun des épisodes du canon, invoquant ce qu'Umberto Eco appelle le « schéma itératif », cette « série d'événements se répétant selon un schéma fixe (itérativement, si bien que chaque événement recommence par un début virtuel, en ignorant le point d'arrivée de ce qui précède) » (Eco, 1993 : 131).

La plume de Conan Doyle n'est pourtant pas infallible et le canon comporte bien des erreurs, des omissions (parfois volontaires) et des contradictions. Celles-ci ouvrent la porte aux interprétations des fans et alimentent les récits apocryphes. S'il existe de la part des fans une envie si grande de combler les vides de la narration, c'est parce que les lecteurs de Conan Doyle perçoivent chaque récit comme le fragment d'une biographie (Redmond, 1993 : 31). À travers leur lecture des enquêtes de Sherlock Holmes, les fans s'acharnent à reconstruire l'histoire et la vie du personnage littéraire. C'est ce que les aficionados holmésiens nomment le « Grand Game » (Polasek, 2012 : 41). Le Grand Hiatus est, par ailleurs, le silence narratif qui a fait couler le plus d'encre. Conan Doyle publie *A Study in Scarlet* en 1887, *The Sign of Four* en 1890, et continue à publier mensuellement une nouvelle à partir de 1891 (avec

⁹ Certaines nouvelles sont narrées par Sherlock Holmes lui-même (« The Blanched Soldier » en 1926 et « The Lion's Mane » en 1926) et « His Last Bow » est narré à la 3^e personne.

« A Scandal in Bohemia »). L'auteur tue pourtant son personnage principal en 1893 dans « The Final Problem ». Sous la pression de ses fans, Conan Doyle publie *The Hound of the Baskervilles* en 1902, mais l'action du récit se déroule avant la mort de Sherlock Holmes. Il faut attendre 1903 pour que Conan Doyle ressuscite pour de bon son détective dans « The Adventure of the Empty House » et poursuive ses aventures jusqu'en 1927. Le Grand Hiatus est cet intermède muet dans la chronologie holmésienne :

No aspect of Holmes's life is odder than the three years that are said to have elapsed between May 1891 and April 1894, that is, between the events of *The Final Problem* and those of *The Empty House*. The latter story offers Holmes's brief narrative : after escaping Professor Moriarty at the Falls of Reichenbach, he travelled to Tibet, conducted explorations under the name of Sigerson, visited such exotic sites as Mecca [...] and Khartoum [...], and spent time at Montpellier doing laboratory research into the coal-tar derivatives. The reader who sees the stories as biography demands a better truth, an explanation that adds something to the understanding of Holmes's personality. The fascination with the Great Hiatus [...] may also proceed from a wish to know exactly why and how Holmes changed. (Redmond, 1993 : 35-36)

Si la période d'écriture des récits du canon se déroule de 1887 à 1927, la chronologie narrative se déroule de 1854 – date de naissance de Sherlock Holmes – à 1914, la première enquête de Sherlock Holmes étant située en 1877¹⁰. Watson, de son côté, est blessé en Afghanistan en 1880 et rencontre Sherlock Holmes en 1881. Sherlock Holmes est supposé mort en 1891 après sa chute dans le Reichenbach et il ressuscite en 1894. Cette période de trois ans de disparition devient rapidement le terreau fertile des auteurs de récits apocryphes. De plus, Watson fait régulièrement référence à des textes qu'il n'a pas écrits. Ces histoires passées sous silence, ces *unpublished cases*, deviennent un ouvrage

¹⁰ Dans « The Musgrave Ritual » (1893), Sherlock Holmes, en fouillant dans ses archives personnelles redécouvre de vieux dossier. Il raconte alors à Watson sa première véritable enquête. Un camarade d'université de Holmes l'avait consulté, en 1877, au sujet de la disparition de deux de ses domestiques. L'enquête se transforme rapidement en chasse au trésor familial des Musgrave.

d'imaginaire pour une fiction externe au canon holmésien et renforcent – voire prolongent – le mythe de Sherlock Holmes. Christopher Redmond décrit par ailleurs l'efficacité de ces titres inédits jetés au hasard de la narration sur l'imaginaire créatif des lecteurs : « For such purposes the unpublished cases are ideal, since generally there is merely a thought-provoking phrase, rather than a plot to which the writer must stick » (Redmond, 1993 : 45). Plusieurs auteurs, dont Adrian Conan Doyle et John Dickson Carr¹¹ ainsi que René Réouven¹², se sont portés à l'exercice d'écrire ces récits inédits.

On retrouve donc des récits d'auteurs, des pastiches principalement, qui tentent de jouer avec les silences et les contradictions du canon holmésien. Ce sont ces récits qu'on nomme « apocryphes ». Il faut alors comprendre la relation qui unit le canon et les récits apocryphes comme André-Marie Gérard conçoit la canonicité dans son *Dictionnaire de la Bible* :

Les notions de canonicité et d'inspiration divine sont connexes, mais pas identiques. L'autorité religieuse [...] garantit l'inspiration divine [...] des livres reçus par elle comme canoniques, mais ne tranche pas de l'existence possible de textes inspirés non retenus au canon. (Gérard, 1989 : 182)

Le motif le plus récurrent des récits apocryphes est celui de la vieille malle découverte contenant des textes inédits de Watson¹³. Cette technique

¹¹ Les douze nouvelles du recueil *The Exploits of Sherlock* d'Adrian Conan Doyle (le fils d'Arthur Conan Doyle) et John Dickson Carr sont inspirées des *unpublished stories* de Watson.

¹² Les Éditions Denoël ont publié en 2002 une anthologie des fictions apocryphes holmésiennes de René Réouven sous le titre *Histoires secrètes de Sherlock Holmes. Celles que Watson a évoquées sans les raconter. Celles que Watson n'a jamais osé évoquer*. L'ouvrage rassemble, entre autres, *Le bestiaire de Sherlock Holmes* qui reprend l'histoire évoquée « du rat géant de Sumatra, histoire à laquelle le monde n'est pas encore préparé... » (Conan Doyle, « The Sussex Vampire ») et celle du politicien, du phare et du cormoran (mentionnée dans Conan Doyle, « The Veiled Lodger »), Au début de chaque nouvelle est posée en exergue la mention de l'histoire tirée du canon de Conan Doyle.

¹³ Il en va de même pour les adaptations télévisuelles produites à la fin du XX^e siècle. Notons ici deux reprises similaires lancées par CBS : *The Return of Sherlock Holmes* (1987) et *1994 Baker Street: Sherlock Holmes Returns* (1993). Les épisodes pilotes de ces séries – toutes deux mort-

narrative soulève des enjeux particuliers. Dans un premier temps, les auteurs qui usent de cette tactique jouent le jeu de l'holmésologie, le « Grand Game ». Si les récits publiés par Conan Doyle sont les fragments d'une biographie véritable – celle de Sherlock Holmes vue par son biographe John H. Watson –, le manuscrit inédit se revendique du canon, ou du moins du mythe, en tant que « texte inspiré », misant sur son authenticité. Il ne s'agit pas d'un inédit de Conan Doyle, mais bien d'un récit écrit par Watson. À la manière des apocryphes bibliques, tels que l'Évangile de Judas, le récit apocryphe holmésien doit être vraisemblable au sein de la trame narrative du canon. Il se proclame être un récit qui aurait pu faire partie du canon, mais qui, pour d'obscures raisons, s'est vu occulté. C'est ici que la notion d'authenticité prend toute son importance : pour qu'un récit des aventures de Sherlock Holmes soit volontairement exclu – voire caché – du canon par son auteur et narrateur, les raisons doivent en être très graves. Le manuscrit, livré au public des années plus tard, dévoile la vérité sur un secret bien gardé, une vérité qui déconstruit l'image que le canon avait forgée de Sherlock Holmes, à la manière des récits rejetés pour leur nature contradictoire des bibles hébraïque et chrétienne. Quelles ombres ces auteurs apocryphes ont-ils prêtées à Holmes? Nous en relèverons trois pour cet exercice. Sherlock Holmes, sous la plume d'auteurs différents a été psychanalysé par Sigmund Freud pendant le Grand Hiatus (*The Seven-Per-Cent Solution* de Nicholas Meyer), était homosexuel sous le Criminal Law Amendment Act de 1885 (*My Dearest Holmes* de Rohase Piercy) ou encore n'était nul autre que Jack l'Éventreur (*The Last Sherlock Holmes Story* de Michael Dibdin).

Le titre original du roman de Nicholas Meyer – *The Seven-Per-Cent Solution. Being a Reprint of John H. Watson M.D. as edited by Nicholas Meyer* – exemplifie parfaitement le jeu de l'holmésologie auquel se livrent les auteurs de

nées – revisitent le motif de la vieille malle laissée par Watson, transformant cette dernière en unité de cryogénisation qui protège depuis un siècle le corps et l'esprit congelés de Sherlock Holmes.

récits apocryphes. Dans son introduction, le Watson de Meyer affirme que les récits encadrant le Grand Hiatus (« The Final Problem » et « The Empty House ») ont été altérés afin de dissimuler au public la véritable de raison de la disparition de Sherlock Holmes de 1891 à 1893 : la cure de détoxification de Holmes à la cocaïne. Meyer va même plus loin encore en affirmant, par la plume de son narrateur, que certains récits – originellement écrits par Conan Doyle – ont aussi été forgés¹⁴. Le Watson de Meyer mentionne de plus que d'autres récits forgés existent, faisant ainsi allusion aux autres histoires composées par les auteurs apocryphes. Le roman de Nicholas Meyer fait partie d'une mouvance transfictionnelle dans les récits apocryphes qui consiste à faire se rencontrer Holmes et des figures fictives ou historiques. Dans le cas présent, Holmes rencontre Sigmund Freud. L'histoire débute en 1891 alors que Holmes confie à Watson ses soupçons envers Moriarty. La paranoïa dont le détective fait preuve est, comme le suppose Watson, le résultat d'une surconsommation de cocaïne. Watson rencontre Moriarty qui lui révèle qu'il était le tuteur de mathématiques des frères Holmes lorsque ceux-ci étaient enfants. Le professeur menace de poursuivre Holmes en justice si ce dernier ne retire pas ses accusations. Watson, avec l'aide de Mycroft Holmes, mène Sherlock à Vienne où il fait la rencontre de Sigmund Freud. Celui-ci, après plusieurs séances d'hypnose, réussit à comprendre le drame enfoui dans l'inconscient de Sherlock Holmes, drame refoulé qui le pousse vers la drogue : son père a assassiné sa mère adultère et c'est Moriarty qui a appris la nouvelle au jeune Holmes. C'est pourquoi, dans l'esprit de Holmes, Moriarty devient une figure démoniaque et criminelle.

¹⁴ Le Watson de Meyer pointe du doigt « The Lion's Mane », « The Mazarin Stone », « The Creeping Man » et « The Three Garridebs », quatre textes, tous publiés dans *The Case-Book of Sherlock Holmes* en 1927, controversés au sein du canon. « The Creeping Man » est critiqué en ce qu'il déroge de la forme traditionnelle des aventures de Holmes, ressemblant plus à un récit de science-fiction qu'à un récit policier. « The Mazarin Stone » est souvent lue comme une adaptation romancée et maladroite d'une pièce de théâtre écrite par Conan Doyle, et la caractérisation raciste de certains personnages dans « The Three Garridebs » en a fait sourciller plus d'un. « The Lion's Mane » est probablement le texte le moins controversé de la liste de Nicholas Meyer. Si on le retrouve mentionné dans la préface du Watson de Meyer, c'est bien parce qu'il est un des deux seuls textes du canon à être narrés par Holmes lui-même.

Rohase Piercy, en publiant *My Dearest Holmes*, utilise le même procédé que Nicholas Meyer : elle se présente comme éditrice d'un manuscrit inédit de John H. Watson. Elle reproduit, en préface de l'ouvrage, la note laissée par le biographe de Sherlock Holmes :

It is my specific wish [...] that the manuscripts contained in this box be left [...] unread and unpublished until one hundred years have passed since the events described in the first account [...]. If this length of time appears in retrospect to have been excessive, I can only apologise to the future generation. It seems to me now [...] that some further decades at least must elapse before these reminiscences can be received with such sympathy and respect as I hope will one day be possible. The accounts of these cases have never passed through the hands of my literary agent, Dr Conan Doyle [...]; they are too bound up with the events in my personal life which, although they may provide a plausible commentary to much of what must otherwise seem implausible in my published accounts of my dealings with Mr Sherlock Holmes, can never be made public while he or I remain alive. However, it is my hope that, when all those involved have long passed beyond all censure, these accounts may see the light of a happier day than was ever, alas, granted to us. (Piercy, 2007 : 7)

L'ouvrage de Piercy, bien qu'il fasse partie du genre de la *slashfiction*¹⁵, s'intègre tout autant à cette tendance des récits apocryphes à réinscrire le canon holmésien au sein d'une réalité historique, comme le roman de Nicholas Meyer. La réalité sociohistorique dans laquelle Piercy pose les bases de son récit est celle de la fin de l'époque victorienne, deux ans après l'entrée en vigueur du Criminal Law Amendment Act. Cette loi, mise en place en 1885, renforçait la législation entourant la prostitution sur le territoire britannique et criminalisait l'homosexualité masculine. En faisant de ses deux nouvelles apocryphes les mémoires véritables d'un Watson amoureux de Sherlock Holmes, Piercy peut

¹⁵ La *slashfiction* est une tendance de la *fan fiction* (la production littéraire des fans) qui met en scène une liaison homosexuelle entre deux ou plusieurs personnages d'une fiction ou de fictions partagées. La *fan fiction*, dont fait partie la *slashfiction*, devient le lieu d'expression des fantasmes des fans et l'amitié entre Sherlock Holmes et John Watson détient un potentiel *slash* assez important.

ainsi inscrire son œuvre dans cette recherche d'une authenticité du récit apocryphe par le contexte sociohistorique.

Finalement, dans la vague des récits apocryphes existe un sous-genre en lui-même, celui des rencontres entre Jack l'Éventreur et Sherlock Holmes. Les deux noms ont marqué l'imaginaire populaire des Britanniques à la fin du XIX^e siècle, et non sans raison. L'un, meurtrier sanguinaire ayant réellement terrorisé la population misérable de l'East End londonien; l'autre, grand génie fictif de l'art de la déduction et de la résolution d'énigmes tordues : les deux personnages ont écrit une page de l'Histoire de leurs exploits. Pourtant contemporains, ils ne se sont jamais, à leur époque, affrontés en terrain littéraire. En raison du caractère sordide, pour l'esprit victorien, des crimes et les strates sociales visées par ceux-ci, l'affaire Jack l'Éventreur a constitué le hors-champ rigoureux des aventures de Sherlock Holmes. Plusieurs auteurs, bien après Sir Arthur Conan Doyle, ont cherché à réunir ces géants du milieu de la criminalité du XIX^e siècle. Parmi ces écrivains, Michael Dibdin a tenté sa plume à l'exercice en publiant *The Last Sherlock Holmes Story*. En projetant Holmes dans l'univers des prostituées et des immigrants de l'East End, Dibdin lance le duo de détectives à la poursuite d'un espace et de réalités radicalement exclus du canon. Le croisement entre Sherlock Holmes et Jack l'Éventreur suppose, encore une fois, une fusion des plans de la fiction et de la réalité. *The Last Sherlock Holmes Story* de Michael Dibdin, tout comme l'avait fait Nicholas Meyer avec *The Seven-Per-Cent Solution*, propose cette fusion. Sherlock Holmes et Watson se lancent à la poursuite de Jack l'Éventreur que Holmes dit n'être qu'un des avatars de Moriarty. Porte-parole de l'attitude victorienne à l'égard des femmes et des prostituées, les personnages sont singulièrement antipathiques. Watson découvre que Jack l'Éventreur n'est autre qu'un Sherlock Holmes à la personnalité trouble, qui s'est inventé un double et qui y croit fermement. À la manière de la dualité du Dr Jekyll et de Mr Hyde, c'est l'alter ego maléfique de Holmes qui tue les prostituées de Whitechapel.

Le canon composé des récits de Conan Doyle ne fonde donc pas en lui-même le mythe holmésien. Il en est la base, mais il se trouve augmenté, rectifié et prolongé par les récits apocryphes d'autres auteurs. C'est ce que Francis Lacassin nomme l'émancipation du mythe holmésien.

1.3 L'émancipation du mythe holmésien

Lorsque Francis Lacassin dédie un chapitre à Sherlock Holmes dans *Mythologie du roman policier*, il dresse un portrait précis de la figure du célèbre détective de Baker Street en insistant surtout sur l'émancipation du mythe, ce qu'il associe aux « vies posthumes » (Lacassin, 1993 : 106) du personnage.

[Ce] mythe [est] émancipé par la mort de l'auteur, qui, à deux reprises, avait tenté de l'anéantir. [...] Sherlock Holmes est invulnérable et immortel. [...] Le personnage devenu mythe échappe à son auteur, ou plutôt à l'inventeur, impuissant à l'altérer ou le détruire, en dépit d'un fréquent et légitime désir de meurtre. (*Idem*)

Lacassin définit l'aspect mythique de la figure de Sherlock Holmes par la fascination qu'il exerce sur ses lecteurs et sur la culture. Relevant les traits caractéristiques du héros détective, à la fois surhomme, marginal, magicien et metteur en scène, Lacassin souligne le caractère réflexif du personnage : Sherlock Holmes, tel le narrateur d'un roman, met en scène son récit d'enquête, cette histoire de crime qu'il déconstruit devant Watson, le spectateur ahuri qui fournit un visage intradiégétique au lecteur. L'auteur mentionne l'héritage du Dupin de Poe et du Lecoq de Gaboriau dans la construction du détective créé par Conan Doyle, mais il ajoute qu'il serait « léger » (*ibid.* : 103) de ne voir dans le succès des récits de Sherlock Holmes que ces intertextes antérieurs. Selon lui, « [c]e serait compter pour rien le rôle de l'auteur, médium entre l'inconscient

populaire et son propre creuset de l'imagination. Creuset où les apports extérieurs jouent le rôle de simples ingrédients » (*idem*). Or, si le mythe de Sherlock Holmes s'est construit et fortifié, c'est en premier lieu grâce à ses lecteurs. Ce sont les lecteurs, ces fans, qui ont fait pression afin de ressusciter leur grand détective alors que Conan Doyle l'avait fait périr dans les chutes du Reichenbach.

Le mythe holmésien marque le début de la culture populaire en son acception contemporaine. La culture des fans naît de cet engouement chez les lecteurs pour le héros détective aux aventures publiées dans les pages du *Strand Magazine*. Sir Arthur Conan Doyle, dans un article sur sa créature littéraire¹⁶, s'étonne de ce sentiment du public selon lequel « Sherlock Holmes [serait] un homme réel » (Conan Doyle, cité dans : Sigaux, 1968 : 138) et l'explique principalement par « la fréquente apparition du personnage sur la scène » (*idem*). Transcendant déjà les pages du journal, Holmes fait son apparition physique au théâtre du vivant de Conan Doyle¹⁷. L'auteur, au fil de son article, rapporte les premières émancipations de son œuvre, en citant entre autres un pastiche de Sir James Barrie, « L'aventure de deux collaborateurs ». Or, ce qui frappe le plus dans cet article de Conan Doyle, c'est le portrait qu'il dresse d'une culture de fans naissante, de cet engouement alors nouveau qu'il n'est plus rare de voir de nos jours autour de séries télévisées, d'univers filmiques ou de livres à succès. L'auteur mentionne ainsi les divers commentaires et les reproches qu'il a reçus de la part de certains lecteurs réfutant les « déductions » de Sherlock Holmes. Il écrit :

¹⁶ Il s'agit de « Some Personalities about Mr Sherlock Holmes », article publié dans le *Strand Magazine* en 1917. L'article est repris dans Sigaux, G. (dir.). (1968). *Sir Arthur Conan Doyle. Œuvres littéraires complètes. Tome XX, Souvenirs et aventures*. Lausanne : Éditions Rencontre Lausanne, 138-160, sous le titre « Aperçus sur Sherlock Holmes ».

¹⁷ Adaptation théâtrale de la nouvelle éponyme, la pièce en trois actes *The Speckled Band* (1910) a été composée par Conan Doyle lui-même.

Je ne crois pas avoir jamais bien compris à quel point Holmes était, pour tant de lecteurs, une personne réelle et vivante, jusqu'au jour où l'on me raconta l'histoire de ces écoliers français qui, visitant Londres en char à bancs et priés de dire où ils voulaient qu'on les menât d'abord, exprimèrent le désir unanime de voir la maison de Holmes dans Baker Street. Bien d'autres gens ont manifesté la curiosité de savoir où celle-ci était située. Je ne le dirai pas, pour des raisons qu'on devine. (*Ibid.* : 149)

Natacha Levet associe cette croyance des lecteurs à la « suspension volontaire d'incrédulité » (2012 : 52) (*willing suspension of disbelief*) se définissant comme « l'acceptation nécessaire, devant toute œuvre de fiction [...] d'une adhésion à l'univers fictionnel » (Levet, 2012 : 52). Le lecteur accepte ainsi de plonger dans un univers qu'il sait être fictif et dont il ne cherchera pas à mettre en doute outre mesure les lois intrinsèques, donnant vie, « le temps de la lecture » (*idem*), à ces créatures de papier. Or, dans le cas de Sherlock Holmes, ce pacte se prolonge « à l'échelle collective » (*idem*) au-delà de l'acte de lecture.

Ce phénomène collectif qui apparaît du temps de Conan Doyle se répète en 2010 avec *Sherlock*. La série crée un nouvel engouement pour la figure du détective de Baker Street à une époque où la télévision nous présente justement des personnages moralement douteux et marginaux. Les fans de la série, tout comme les lecteurs du XIX^e siècle, brouillent volontairement la frontière entre réalité et fiction, prolongeant ainsi l'expérience d'immersion offerte par le récit littéraire ou télévisuel et renforçant le sentiment d'appartenance à une communauté interprétative en symbiose avec l'objet culte¹⁸. Natacha Levet explique l'insistance des fans à réclamer la résurrection de Sherlock Holmes par l'adhésion à l'univers sériel, citant Pierre Bayard :

¹⁸ Le phénomène des communautés numériques interprétatives de *Sherlock* sera abordé plus en profondeur dans le dernier chapitre de ce mémoire.

C'est [...] l'aspect sériel qui accroît l'adhésion à ce monde possible, dans lequel le lecteur se trouve à son aise de fiction en fiction. Dès lors, supprimer ce monde en supprimant le personnage, c'est infliger une souffrance terrible au lecteur, c'est « une intrusion violente dans leur monde intermédiaire et donc dans un espace qu'ils habitent intérieurement et qui fait partie d'eux-mêmes ». (P. Bayard, cité dans : Levet, 2012 : 53)

La résurrection de Sherlock Holmes, selon Francis Lacassin, affirme le statut de mythe de la figure du détective, mais elle démontre aussi l'émancipation précoce du personnage relativement à son créateur. Le mythe du détective n'attend pas la mort de son auteur pour s'émanciper : divers auteurs reprennent le personnage, l'extirpant du canon des récits originels de Conan Doyle. Ce travail de reprise et de variation nourrit le mythe littéraire qui rapidement deviendra un mythe médiatique.

Le mythe moderne médiatique relève donc de sa capacité à intégrer une collectivité par un travail de répétition. C'est ce qu'explique d'ailleurs Denis Mellier dans l'introduction de son anthologie intitulée *Sherlock Holmes et le signe de la fiction* :

Le mythe de Sherlock Holmes renvoie ouvertement à cette condition structurale que lui donnait Levi Strauss : le mythe est la somme de ses versions. Ou encore, le mythe n'a pas de version originale. Sherlock Holmes est bien né d'une intention fictionnelle qui subsiste à l'origine des réécritures : plus que de mythe constitué, d'icône figée dans sa perfection, il s'agit plutôt d'une figure [...] polymorphe [...] d'un univers instable fait d'intertextes et de palimpsestes [...]. (Mellier, 1999 : 11)

Figure polymorphe et palimpseste d'intertextes sont autant d'expressions qui qualifient bien ce qu'est devenu le mythe holmésien dans son émancipation transmédiatique. Sherlock Holmes est cette figure aux multiples visages, composée de traits invariants parfois plus accentués d'une adaptation à l'autre, icône figée dans un patrimoine culturel, désormais mondial, mais tout aussi

mouvante, en constante transformation, sans cesse remaniée, passant les frontières poreuses des divers médias.

Natacha Levet, dans *Sherlock Holmes : de Baker Street au grand écran*, reprend la définition du mythe de Véronique Gély en l'appliquant au détective :

Les aventures de Sherlock Holmes deviennent rapidement un mythe, c'est-à-dire une fiction répétée, reprise et mémorisée, qui finit par s'intégrer pleinement au patrimoine culturel des sociétés européennes et américaines – et qui est aujourd'hui présente dans le monde entier. Dans le mythe, il n'y a pas pure répétition, mais des « variations inventives ». Aborder Sherlock Holmes comme mythe, c'est donc analyser comment la figure se transforme, se réinvente, se réalise en versions successives, et finit par être le fruit de toutes ces représentations. (Levet, 2012 : 8)

Nous nous trouvons donc ici devant les grandes lignes de notre problématique : la répétition et la reprise de la fiction – et, dans le cas qui nous occupe ici, de la fiction sérielle – mènent non seulement à une reconnaissance mondiale, mais réinventent sans cesse le mythe littéraire devenu mythe médiatique.

La figure mythique de Sherlock Holmes est composée d'invariants, qui malgré les multiples transformations du personnage au fil de ses diverses adaptations, restent présents. Holmes sera toujours un homme de science – à la fois savant fou et grand génie –, un marginal et un surhomme détective. Levet, quant à elle, rassemble les figures du surhomme détective et de l'homme de science sous une même bannière, celle du mythe du « détective scientifique » (Levet, 2012 : 7). Elle considère Sherlock Holmes comme l'incarnation même de cette « raison qui peut tout expliquer » (*ibid.* : 8) dans une Angleterre où le progrès technologique et scientifique n'a d'égal que les bouleversements sociaux majeurs qu'il engendre.

Telle est la portée du mythe holmésien, entièrement lié à la démarche d'investigation du détective, à son approche à la fois positiviste et chamanique, qui dit assez le pouvoir de celui qui peut interpréter les signes dans un monde en proie à de profonds bouleversements. (*idem*)

Sherlock Holmes serait une sorte de grand sorcier d'un *monde désenchanté* (au sens où l'entend Max Weber), un magicien positiviste. C'est peut-être ce qui explique le mieux son devenir mythique. En effet, le *désenchantement du monde* wébérien (*Entzauberung der Welt*) se pose comme étant un recul des croyances magiques, surnaturelles et religieuses comme mode d'explication des phénomènes, qu'ils soient naturels ou d'origine humaine. Causé, selon Weber, par l'avènement de la science moderne, ce *désenchantement* naît d'une rationalisation du monde. Or, comme l'auteur explique dans *Le Savant et le politique* (2002), cet avancement technique ne garantit pas pourtant un progrès au niveau des savoirs : le fonctionnement de plusieurs outils techniques de notre quotidien nous est souvent étranger, inconnu. En ce sens, Sherlock Holmes apparaît comme un magicien positiviste. Possédant tous les savoirs nécessaires de la science moderne, il rationalise le monde et le simplifie, le résout, tout en se gardant bien, comme tout bon magicien, de révéler ses secrets avant son grand coup de théâtre¹⁹. Francis Boilard écrit à ce sujet :

[La rationalisation dans la pensée wébérienne] est « inscrite dans la capacité de l'homme de produire des règles et des techniques, à la fois dans le domaine de l'activité et dans celui de la connaissance, afin d'introduire plus de cohérence et d'efficacité dans ses faits et gestes, au regard des buts et des valeurs qu'il entend servir » (Freund, 1990 : 76). La rationalisation renvoie à un processus : en introduisant de l'ordre et de la cohérence dans le chaos indifférencié de la vie, elle confère une régularité à l'existence de l'homme. (2010 : 43-44)

C'est pourquoi, face au lent déclin de l'Empire britannique et aux changements majeurs que tente d'apprivoiser la population, Conan Doyle crée un

¹⁹ Sherlock Holmes adore révéler ses secrets, c'est ce qui le rend encore plus rassurant qu'un simple magicien. Sa magie est elle-même toujours rationaliste et rationalisée.

être capable d'affronter les anxiétés d'une société. Ces inquiétudes se trouvent à la fois appuyées et annihilées par la double figure que représente Sherlock Holmes, celle du Surhomme et celle du Savant fou. Holmes contribue au mythe du savant fou, image déjà présente dans l'imaginaire collectif, en ce que sa méthode scientifique, avant-gardiste pour l'époque, naît du positivisme et d'un certain chamanisme (*idem*), d'une certaine magie. Comme l'écrit Levet : « C'est la force du personnage que d'incarner à la fois la pensée positiviste et les possibles dérives du scientisme, de représenter un type de savant inquiétant en même temps qu'un regard rassurant puisque démêlant la complexité du réel » (2012 : 82-83). Carlo Ginzburg, dans un chapitre de *Mythes, Emblèmes, Traces* intitulé « Traces : racines d'un paradigme indiciaire », note avec beaucoup de justesse les types de savoir invoqués par Holmes et leur caractère ancien. Tissant un lien étroit entre la pratique de détection propre à Sherlock Holmes, la méthode indiciaire d'un historien de l'art presque contemporain de Sir Arthur Conan Doyle, Giovanni Morelli, et la psychanalyse freudienne, Ginzburg soulève la présence d'une antique sémiotique médicale ²⁰ qui permet à partir de « symptômes superficiels » (2010 : 149) de diagnostiquer des « maladies inaccessibles à l'observation directe » (*ibid.* : 147). Carlo Ginzburg approfondit son propos en affirmant que les racines sémiotiques du paradigme indiciaire sont plus anciennes encore, ancrées à l'époque où l'homme était chasseur. Le rapport que fonde Ginzburg entre le détective-sémioticien et le chasseur évoque alors tout le lexique cynégétique – limier, proie, terrain de chasse – qui gravite autour de Sherlock Holmes. Plus encore, Carlo Ginzburg écrit : « Le chasseur aurait été le premier à raconter une histoire parce qu'il était le seul capable de lire, dans les traces muettes (sinon imperceptibles) laissées par sa proie, une série cohérente d'événements » (*ibid.* : 149). Le chasseur-conteur qui sait déchiffrer les

²⁰ Cette allusion à la sémiotique médicale n'est d'ailleurs pas sans rappeler le processus de diagnostic de Gregory House, libre avatar de Sherlock Holmes dans le système de santé américain contemporain, dans la série télévisée *House MD* (David Shore, États-Unis, FOX, 2004-2012.)

traces que sa proie laisse dans l'espace devient alors le narrateur et l'interprète de son monde et de sa communauté, tel un chaman.

Francis Lacassin mentionne aussi ce côté « chamanique » de Sherlock Holmes, « ce curieux mélange de science et de magie, ces méthodes scientifiques mises au service d'un talent de voyant extralucide déchiffrant les visages [...] comme d'autres lisent les lignes de la main » (1993 : 77). Lacassin soulève alors le paradoxe de la figure holmésienne selon lequel « alors que l'esprit positiviste tend à capter et réduire l'extraordinaire, à soumettre l'homme aux décrets de la science, l'esprit mythique tend à faire de l'ordinaire l'exception et cristallise l'ambition de l'homme à la toute-puissance » (*ibid.* : 103). Umberto Eco révèle, à partir des théories de Peirce, les secrets de la fameuse magie de Sherlock Holmes, l'abduction. Selon Peirce, écrit Eco, « nous raisonnons [...] de trois façons : par Déduction, par Induction et par Abduction » (1993 : 153). La déduction relève d'une loi réelle qui, appliquée à un cas précis, donne un résultat assurément vrai. L'induction est le processus contraire. En supposant que tous les cas présents sont les résultats d'une seule et même loi, il est possible de définir cette loi. Or, l'abduction est une tout autre chose :

Avec l'Abduction, je suis face à un Résultat curieux et inexplicable. [...] Il me faudrait maintenant trouver une Loi telle que, si elle était vraie, et si le Résultat était considéré comme un Cas de cette loi, le Résultat ne serait plus curieux, mais au contraire très raisonnable. (Eco, 1993 : 154-155)

Sherlock Holmes use d'abduction pour résoudre ses enquêtes. Or, ce processus mental qui s'apparente à l'abduction peircienne est plutôt décrit, dans les récits de Conan Doyle, comme étant une combinaison d'observation et de déduction.

[Lorsque] le détective [et] le scientifique [...] font une Abduction, ils doivent parier que leur solution – le Monde Possible de leur imagination hypothétique – correspond au Monde Réel. [...] Dans les romans policiers, de Conan Doyle à Rex Stout, ces preuves ne sont pas nécessaires. Le détective imagine la solution et la « dit » comme si c'était la vérité; aussitôt, Watson, ou l'assassin présent, ou une tierce personne, vérifient l'hypothèse, s'écriant : « Cela s'est passé exactement ainsi ! » Et le détective a la certitude d'avoir vu juste. Dans les romans policiers, l'auteur (qui agit à la place de Dieu) garantit la correspondance entre le Monde Possible imaginé par le détective et le Monde Réel. (*Ibid.* : 158)

La magie *déductive* de Sherlock Holmes est donc un leurre narratif. Le dénouement de l'enquête, montré comme vrai et infaillible, et cette rationalisation du monde complexe et angoissant sont donnés au lecteur comme unique et ultime solution, ils sont donnés en Vérité au sein du pacte de lecture.

Alors que Sherlock Holmes se fait la voix de la science positiviste qui explique tout événement extraordinaire, le célèbre détective possède aussi tous les attributs du surhomme tel que l'évoquait Umberto Eco dans *De Superman au surhomme*. Le plus souvent sous le couvert d'un déguisement ou d'un masque, le Surhomme, né du roman-feuilleton, incarne une Loi, à la fois Justicier et Vengeur, double et contradictoire.

[Le] héros doué de pouvoirs supérieurs à ceux du commun des mortels est une constante de l'imagination populaire. Souvent, la vertu du héros s'humanise, et ses pouvoirs ultra-surnaturels ne sont que la réalisation parfaitement aboutie d'un pouvoir naturel, la ruse, la rapidité, l'habileté guerrière, voire l'intelligence syllogistique et le sens de l'observation à l'état pur que l'on retrouve chez Sherlock Holmes. (Eco, 1993 : 113)

Sherlock Holmes est donc Surhomme. Justicier, il rétablit l'ordre brisé. Il empêche les scandales d'éclater. Holmes est aussi un marginal. Cette double caractérisation n'est pas inusitée d'ailleurs dans le cas du héros épique; le héros antique est souvent surhomme marginal. Holmes est un homme génial que son intelligence isole du reste de la société. Ses manies font de lui un être

excentrique. Malgré tout, en tant que Justicier, il décide du sort des criminels. Il démontre les limites de la justice et, se plaçant au-dessus des lois, il incarne lui-même la Loi. Le célèbre détective est aussi metteur en scène, comme le mentionne Francis Lacassin lorsqu'il écrit que « la mise en scène [...] règle chez [Sherlock Holmes] la parole ou l'action [par cette] habileté à ménager les effets, le laconisme du propos, la surprise foudroyante de la révélation, le suspense et le goût du secret » (1993 : 77). Non seulement, à la manière du chasseur de Carlo Ginzburg, orchestre-t-il les éléments de son environnement afin de raconter l'enquête, de reconstruire l'histoire du crime perpétré, mais il s'amuse à créer un état d'attente chez Watson, tout aussi bien que chez le lecteur. Watson dira d'ailleurs dans « A Scandal in Bohemia » : « The stage lost a fine actor [...], when [Holmes] became a specialist in crime » (Conan Doyle, 1993 [1891] : 126). En ce sens, Francis Lacassin affirme :

Pauvre Watson! Partager l'intimité d'un prodige, c'est la condamnation à un long spectacle sur lequel ne tombe jamais le rideau. Un spectacle... On peut se demander si ce rituel, cet appareil, ces apprêts ne résultent pas du souci de se donner en représentation permanente, de céder à un goût du théâtre. Tout s'expliquerait. Recherche de l'effet dramatique. Volonté de suspendre l'attention de l'auditeur au lieu de lui donner la solution aussitôt découverte. Désir d'étonner, même au prix d'une mise en scène longuement préméditée. (1993 : 86-87)

Ces fameux coups de théâtre, soigneusement préparés par Holmes afin d'étonner et de satisfaire son public (et son lectorat) au dénouement de chaque enquête, découlent de ce qu'Umberto Eco nomme la « structure de consolation²¹ ». Il explique que le Surhomme, en tant que justicier, rétablit l'ordre rompu, il « est le ressort nécessaire au bon fonctionnement du mécanisme de la consolation; il rend immédiats et impensables les dénouements des drames et il console aussitôt et console mieux » (Eco, 1993 : 57). Eco explique que le coup de théâtre

²¹ Umberto Eco définit la structure de consolation ainsi : « [Poser] un élément résolutoire, contrastant avec la réalité de départ, qui propose une solution immédiate consolant des contradictions initiales. » (1993 : 56).

est alors essentiel à la catharsis qui complète l'idéologie de consolation. Il écrit : « L'équilibre, l'ordre, interrompus par la violence informative du coup de théâtre, sont rétablis sur les mêmes bases émotionnelles qu'avant » (*ibid.* : 71). Sherlock Holmes, en grand magicien, garde Watson en suspens jusqu'au dénouement, jusqu'au coup de théâtre qui dévoile le mobile et reconstruit devant nos yeux le récit du crime.

En outre, la figure du surhomme dans le cas de Sherlock Holmes annexe des motifs christiques, entre autres par l'établissement d'un lexique religieux usuel chez les fans. Sherlock Holmes se sacrifie pour le bien de l'humanité en plongeant dans les chutes du Reichenbach, emportant dans la mort le Professeur Moriarty, ce génie du crime. Ce sacrifice fait écho à celui du Christ, d'autant plus que Holmes ressuscite après une disparition de trois ans selon le temps de la narration (alors que dix ans se sont écoulés entre la publication du « The Final Problem » et « The Adventure of the Empty House »).

Quant au plongeon du Sherlock Holmes de Conan Doyle dans les chutes du Reichenbach, deux interprétations s'opposent : le sacrifice ou le suicide du grand détective. D'un côté, Holmes se serait sacrifié afin de libérer le monde du Mal, en la personne du Professeur Moriarty. Le combat entre le Bien et le Mal représenté par l'affrontement entre Sherlock Holmes et sa Némésis, Moriarty, tout en étant totalement manichéen, est aussi étrangement paradoxal. Holmes et Moriarty sont les deux faces d'une même médaille. Les deux personnages partagent des similarités autant au niveau de leur physique que de leurs capacités mentales. Sherlock Holmes et Moriarty sont tous deux décrits dans « The Final Problem²² » comme étant « grand [s] et mince [s] » (Conan Doyle, 1956 [1893] : 422) et « ascétique [s] de visage » (*idem*). Fait singulier : le narrateur de la nouvelle, Watson, ne rencontre jamais le professeur, le récit des

²² Nous utilisons ici la traduction française de la nouvelle. Conan Doyle, A. (1956) [1893] « Le Dernier Problème » *Souvenirs de Sherlock Holmes*. Paris : Robert Laffont.

affrontements entre Holmes et sa Némésis est exclusivement raconté par le détective. Chaque fois que Watson dit entrevoir Moriarty, il reste vague et prend bien soin d'informer le lecteur qu'il n'a pas pris la peine de bien observer le personnage, n'affirmant jamais que la silhouette entrevue est bel et bien celle de Moriarty. Plus encore, ce génie maléfique n'apparaît, bien étrangement, que dans « *The Final Problem* » ; bien qu'il soit « le Napoléon du crime » (Conan Doyle, 1956 [1893] : 419), il n'a jamais été mentionné dans les nouvelles précédant son affrontement avec Sherlock Holmes. C'est pourquoi plusieurs aficionados holmésiens ont interprété l'apparition floue du Professeur Moriarty dans la nouvelle de Conan Doyle comme étant une construction imaginaire de Holmes, un dédoublement de personnalité, une conséquence paranoïaque d'un abus de cocaïne, et le saut du détective dans les chutes, comme étant un suicide²³.

Par la création d'un personnage tel que Sherlock Holmes, Conan Doyle posait un regard sur la crise des valeurs qui secouait sa société. À travers cette figure de surhomme, de justicier, de savant fou et par l'élaboration d'une confrontation quasi schizophrénique d'un double manichéen, l'auteur commente à la fois les développements technologiques majeurs de son époque, mais aussi l'ampleur du positivisme, entraînant au sein de la population un rapport à la technologie lui-même duel, à la fois technophile et technophobe. Ces caractéristiques présentes au sein des variations inventives de la figure de Sherlock Holmes participent à l'émancipation du mythe holmésien. Cette émancipation n'est pas uniquement littéraire, bien au contraire, mais plutôt transmédiatique, s'ancrant dans un florilège de médias. Les variations du mythe s'accommodent de plusieurs supports, de la littérature à la télévision en passant

²³ La multiplicité des criminels dans les récits de Conan Doyle et leur caractère éphémère ont poussé les créateurs d'adaptations à utiliser Moriarty comme grand vilain, donnant au personnage le pouvoir omniscient qu'on lui prête momentanément dans le canon holmésien. Plusieurs auteurs à la suite de Conan Doyle ont publié des récits apocryphes dans lesquels Sherlock Holmes et Moriarty sont révélés n'être qu'une seule et même personne.

par le cinéma, le jeu vidéo et la bande dessinée et franchissent avec fluidité les frontières des supports. Au fur et à mesure qu'un mythe est repris et répété d'un média à l'autre, il gagne en puissance et s'ancre dans un patrimoine mondial, autonome et quasi indépendant de son origine littéraire.

1.4 La transmédiatité du mythe holmésien : jeux transfictionnels et spatio-temporels

Sherlock Holmes est un mythe transmédiatique puisqu'il s'inscrit dans le développement des médias de l'époque, plus précisément la presse populaire, et qu'il franchit aisément les frontières du médium littéraire dès 1896 (Mellier, 2015 : 36). C'est la publication dans la presse qui définit rapidement son format, celui de la nouvelle. De plus, le fait divers, transmis par les journaux, sera d'une grande influence pour Arthur Conan Doyle dans l'écriture de ses fictions. Phénomène plus important encore, les illustrations réalisées pour accompagner la publication des nouvelles dans la presse jouent un rôle primordial « dans l'affirmation des grands traits du détective » (Levet, 2012 : 31). C'est à Sidney Paget, qui illustre en 1891 les nouvelles publiées dans le *Strand Magazine*, que l'on doit l'apparition du *deerstalker*, ce chapeau de chasseur, ainsi que de la *Inverness cape* dans l'image perpétuée de Sherlock Holmes²⁴. Ruth Amossy, dans « Stéréotypie et valeur mythique », associe le concept de mythe à la réduction stéréotypique²⁵. Elle écrit :

²⁴ Contrairement à la pensée populaire, la pipe Calabash, le *deerstalker*, la *Inverness cape* et la célèbre expression « Élémentaire mon cher Watson ! » ne sont pas issus des récits de Conan Doyle, mais bien de représentations postérieures.

²⁵ Notons ici qu'Amossy utilise la définition du mythe barthésien pour construire son analyse.

Ce qui devient mythe, c'est bien l'objet que s'approprie la société quand elle le parle, c'est-à-dire non pas le réel brut, mais la représentation qui en est donnée. Mais cette représentation, pour devenir toute-puissante et exemplaire, doit d'abord se simplifier et se diffuser. Il lui faut se couler dans un schème récurrent et figé qui lui attribue son Sens. C'est dire que le passage de l'objet réel au mythe s'effectue non seulement par le truchement du discours social, mais aussi par l'intermédiaire de la réduction stéréotypique. (Amossy, 1984 : 172)

Ainsi, cette réduction stéréotypique de l'image transmissible de Sherlock Holmes s'effectue d'abord par le travail des illustrateurs dans la presse, dessins qui inspireront à la même époque les acteurs de théâtre qui incarneront Holmes sur la scène. Chaque reprise, chaque réécriture, chaque adaptation médiatique (que ce soit par l'illustration, le théâtre, le cinéma ou la télévision) participent à la création de l'image mythique inscrite dans l'imaginaire collectif, en ajoutant des éléments à l'image déjà figée ou en ancrant davantage des traits établis, des stéréotypes visuels déjà associés au mythe, Sherlock Holmes étant le plus souvent représenté affublé d'un *deerstalker*, d'un long manteau (la *Inverness cape*) et d'une pipe.

Sherlock Holmes est donc un « phénomène transmédiateur » (2012 : 11), écrit Natacha Levet. Selon elle, « cette circulation de média en média façonne et infléchit les représentations du personnage auprès du public : le Sherlock Holmes que nous nous figurons aujourd'hui n'est pas seulement la créature de Conan Doyle » (*idem*). Denis Mellier, dans un article dédié à l'étude de la série américaine *Elementary*, qui, tout comme *Sherlock*, actualise l'univers holmésien, écrit :

En constante expansion, la galaxie des réécritures apocryphes de Sherlock Holmes n'a cessé, depuis 1896, de produire des avatars acclimatant le détective de Baker Street à des lieux, des époques différents, le confrontant, moins dans un processus d'adaptation que d'actualisation, à des formes sociales, idéologiques et technologiques renouvelées. (2015 : 36)

Au cœur de cette expansion, ce sont le cinéma et la télévision qui ont généré, depuis 1900, le plus d'avatars de Holmes. Si le XXI^e siècle a produit jusqu'à maintenant trois adaptations majeures de Sherlock Holmes à l'écran – *Sherlock Holmes* et *Sherlock Holmes : A Game of Shadows* de Guy Ritchie (2009-2011), *Sherlock* de Mark Gatiss et Steven Moffat (2010) et *Elementary* de Robert Doherty (2012) – ces variations ne sont pas les premières. Depuis déjà plus de cent ans, le petit et le grand écran ont forgé l'identité visuelle de Sherlock Holmes et nourri l'univers narratif de ce dernier. Chacune de ces œuvres, que ce soit en accentuant certaines facettes du personnage, soit en laissant d'autres traits de côté, a sa manière propre de donner à voir Sherlock Holmes et son univers au public qui lui est contemporain.

Dans *Sherlock Holmes on Screen*, Alan Barnes retrace toute l'histoire télévisuelle et cinématographique du célèbre détective de Baker Street, en recensant 165 œuvres, de 1900 à 2010 (voir app. B). Barnes divise les œuvres recensées en trois catégories : les parodies, les pastiches et les adaptations²⁶. Il définit ces termes comme suit :

[...] either *adaptation*, meaning 'a dramatization of one of the Sherlock Holmes stories written by Arthur Conan Doyle'; *pastiche*, meaning 'a new story, using characters drawn from the Sherlock Holmes stories written by Arthur Conan Doyle'; or *parody*, meaning 'a burlesque of the Sherlock Holmes story written by Arthur Conan Doyle, designed primarily for comic effect. (Barnes, 2011 : 9)

²⁶ Barnes utilise la question du canon pour créer sa division des œuvres. N'est considérée *adaptation* que ce qui est mise en scène des récits originels de Conan Doyle, et non pas ce qui est mise en scène de récits apocryphes. Un film comme *The Seven-Per-Cent Solution* (réalisé par Herbert Ross en 1976) est alors considéré chez Barnes comme un pastiche, et non pas en tant qu'adaptation du roman de Nicholas Meyer publié deux ans plus tôt. Nous ne mettons toutefois pas en doute à ce point-ci la catégorisation de Barnes puisqu'elle permet, l'instant d'un parcours historiographique, de distinguer plus aisément les variations intéressantes (rassemblées ici sous les appellations *pastiche* et *parodie*) des simples *adaptations*, aussi géniales peuvent-elles être.

En contemplant les données organisées d'un premier tri *type/décennie/lieu* (voir tab. 1), il est possible de tirer trois conclusions préliminaires qui permettent de tracer quelques grandes lignes du parcours de la figure de Sherlock Holmes, une expansion transmédiatique, certes, mais aussi transfictionnelle, géographique et temporelle.

Dans un premier temps, on note, de 1900 à 1930, une forte production de pastiches holmésiens provenant de pays autres que la Grande-Bretagne et les États-Unis. Le Danemark et l'Allemagne, entre autres, ont, pendant la première décennie du XX^e siècle, produit plus d'une douzaine de films muets mettant en scène Sherlock Holmes, sans toutefois adapter les nouvelles de Conan Doyle. Parmi ceux-ci, on retrouve les œuvres de Viggo Larsen qui avait produit, dirigé et joué le rôle de Sherlock Holmes dans les productions danoises de Nordisk Films²⁷. En 1909, Larsen émigre à Berlin en Allemagne où il découvre un public déjà fervent des récits de Conan Doyle dont plusieurs sont déjà traduits par l'éditeur Robert Lutz²⁸.

Indeed, the public was so keen on Holmes that Lutz would go on to release a magazine series comprising 230 new, anonymously written Holmes stories between 1907 and 1911, with titles ranging from the daft to the ridiculous: *Der Vampir von London*, *Der Mord im Harem*, *Admiral Nelson als Detektiv*. (Barnes, 2011 : 32)

²⁷ Les productions Nordisk Films ont produits plusieurs pastiches de Sherlock Holmes tels que *Sherlock Holmes i Bondefangerkloer* (1910) ; *Sherlock Holmes i Livsfare* (1908) ; *Sangerindens Diamanter* (1909).

²⁸ Les films de Sherlock Holmes qui étaient produits par Nordisk Films étaient principalement consommés par le public allemand. En s'associant avec un producteur allemand, Jules Greenbaum, Viggo Larsen réalise une aventure de Sherlock Holmes, divisées en cinq parties, largement inspirée, ironiquement, du *Arsène Lupin contre Herlock Sholmès* de Maurice Leblanc, paru en 1908, *Arsene Lupin contra Sherlock Holmes*. Le grand succès de la série encouragea Larsen à produire un autre opus, *Sherlock Holmes contra Professor Moryarty*, qui n'est pourtant pas une adaptation de « The Final Problem ».

Le fait que les récits de Conan Doyle sont contemporains de ces films danois et allemands n'est pas sans importance. Il révèle l'émancipation transmédiatique précoce du mythe holmésien, tel que le suggérait Francis Lacassin. L'absence d'une situation géographique précise au sein de ces récits filmiques dément une « appropriation nationale » du héros typiquement britannique par le Danemark ou l'Allemagne. Au contraire, cette effervescence externe au territoire britannique montre plutôt le caractère mondial, ou international, de la figure de Sherlock Holmes.

Dans un second temps, il devient clair en considérant les données – toutes périodisations confondues – que la Grande-Bretagne est beaucoup plus réticente à déroger du canon holmésien, les œuvres britanniques étant composées majoritairement d'adaptations²⁹. D'un autre côté, les États-Unis ont essentiellement produit des pastiches³⁰. Qu'il s'agisse ici de conservatisme britannique ou de renforcement d'un corpus déjà établi comme étant purement anglais, il est vrai que la Grande-Bretagne ne déroge que très rarement du cadre des récits de Conan Doyle, alors que les États-Unis cherchent à s'appropriier la figure du détective holmésien en sortant beaucoup plus souvent des sentiers battus du canon.

Finalement, on remarque deux vagues de pastiches holmésiens sur le territoire américain : de 1930 à 1950 et des années 1980 à aujourd'hui. Du côté de la Grande-Bretagne, on note une vague importante d'adaptations entre 1980 et 2000. Ceci révèle le regain d'importance de la figure de Sherlock Holmes à l'écran à partir des années 1980.

²⁹ On dénombre 33 adaptations sur 49 œuvres, soit 67% de la production britannique

³⁰ On dénombre 43 pastiches sur 64 œuvres, soit 67% de la production américaine.

Ces conclusions permettent donc de saisir les mouvements de reprise et d'adaptation de la figure holmésienne au sein du contexte sociohistorique. Or, ce qui nous intéresse ici tient plutôt des variations du mythe holmésien. Nous avons donc créé, pour les besoins de cette analyse, trois nouvelles divisions au sein du corpus recensé par Alan Barnes : *déplacements transfictionnels*, *déplacements géographiques* et *déplacements temporels*. Or, comme le recensement de Barnes s'arrête en 2010, nous avons poursuivi le travail, tentant de répertorier à notre tour toutes les représentations cinématographiques et télévisuelles de Sherlock Holmes de 2011 à 2015, augmentant le corpus étudié de 14 œuvres jugées pertinentes (voir app. C).

1.4.1 Déplacements transfictionnels (voir tab. 2)

Si Sherlock Holmes a rencontré, dans la littérature apocryphe, beaucoup de grands noms³¹ et a évolué dans d'autres univers que le sien³², le cinéma et la télévision se sont aussi amusés à en faire de même. Holmes s'est beaucoup promené, depuis les années 1980, de dessins animés en dessins animés : *The New Scooby-Doo Mysteries* (1984), *The Great Mouse Detective* de Disney (1986), *Slimmer! And the Real Ghostbusters* (1989), *Teenage Mutant Ninja Turtles* (1992), *Les nouvelles aventures de Lucky Luke* (2001), *Batman : The Bold and the Brave* (2009) et *Tom and Jerry* (2010) comptent parmi les univers de l'animation visités par le détective de Baker Street.

³¹ Pensons à Karl Marx dans *The Case of the Revolutionist's Daughter : Sherlock Holmes Meets Karl Marx* de Lewis S. Feuer (1986) et dans *Marx et Sherlock Holmes* d'Alexis Lecaye (1990), Sigmund Freud dans *The Seven-Per-Cent Solution* de Nicholas Meyer et Jack L'Éventreur dans *A Study in Terror* d'Ellery Queen (1966), *The Last Sherlock Holmes Story* de Michael Dibdin (1978) et *Dust and Shadow : An Account of the Ripper Killings by Dr. John H. Watson* de Lyndsay Faye (2009).

³² Prenons en exemple la nouvelle de Neil Gaiman « A Study in Emerald » (2003) qui fait évoluer Holmes dans l'univers fantastique de H.P. Lovecraft.

La transfictionnalité joue aussi de l'hybridité des genres. L'exemple suivant propose un savant amalgame des genres policier et science-fictionnel. Depuis la série originale *Star Trek* (1966-1969) qui proposait en contrepartie au fougueux Capitaine Kirk (William Shatner) un Vulcain à l'esprit logique dénué d'émotions superflues, Spock (Leonard Nimoy), les séries suivantes – *Star Trek Next Generation* (1987-1994), *Deep Space Nine* (1993-1999) et *Voyager* (1995-2001) – ont toujours présenté au sein de l'équipage un personnage froid et logique, souvent androïde, qui comprend le monde différemment des autres³³. Dans *Next Generation*, ce personnage extérieur est un androïde du nom de Data. Data adore les récits de Sherlock Holmes qu'il se plaît à rejouer dans le *holodeck*, un programme de simulation qui fait aussi office d'aire récréative pour les membres de l'équipage de l'*Entreprise*. Dans l'épisode « Elementary, Dear Data » (1988), Data tente de résoudre un mystère à la *Sherlock Holmes* qui sortirait du canon holmésien. Pour ce faire, il insère dans le programme un opposant doté d'une capacité d'adaptation. Au sein du jeu, le Professeur Moriarty acquiert alors une conscience et tente de déjouer Data-Holmes et Geordi-Watson, pour ensuite s'enfuir du *holodeck* et prendre contrôle de l'*Entreprise*³⁴. Ce qui est fascinant de cet épisode est le commentaire qu'il véhicule sur le rapport entre le canon et les récits apocryphes, mais aussi sur la nature des personnages de Holmes et de Moriarty. En effet, dans la lignée de Spock qui se voulait déjà un héritier direct de Sherlock Holmes³⁵, Data est aussi conçu à l'image du Holmes-machine de Doyle. Moriarty, lui, devient une entité omnisciente insaisissable, mais il exige aussi de son créateur, Data, la reconnaissance de son individualité. Cette relation n'est pas sans rappeler le rapport tumultueux entre la créature fictive qu'est Sherlock Holmes et son auteur-créateur Conan Doyle.

³³ Seven of Nine dans *Voyager*, Otto dans *Deep Space Nine* et Data dans *Next Generation*.

³⁴ L'épisode de la même série « Ship in a Bottle » (1993) se veut une suite de cette péripétie.

³⁵ Nicholas Meyer, auteur de pastiches holmésiens, a d'ailleurs travaillé aux scénarios et à la réalisation de quelques films qui suivirent la série originale *Star Trek*.

Le cinéma et la télévision n'échappent pas au sous-genre des confrontations entre Sherlock Holmes et Jack l'Éventreur présent dans la littérature apocryphe. Plusieurs films tels que *A Study in Terror* (Grande-Bretagne, 1965) et *Murder by Decree* (Grande-Bretagne/Canada, 1978) montrent un affrontement direct entre Holmes et l'Éventreur, le détective de Baker Street étant impliqué dans l'enquête des meurtres de Whitechapel. D'autres films, comme *The Case of the Whitechapel Vampire* (Canada, 2002), pour ne citer que celui-là, mélangent des intertextes du *Dracula* de Bram Stoker et du *Nom de la Rose* d'Umberto Eco tout en rejouant les meurtres sanglants de Jack l'Éventreur afin de créer une *nouvelle* fiction holmésienne.

1.4.2 Déplacements géographiques (voir tab. 3)

Par *déplacements géographiques*, nous entendons toute œuvre mettant en scène Sherlock Holmes dont l'action est déplacée de son contexte géographique originel, l'Angleterre. Si la Grande-Bretagne s'est bien gardée d'expatrier son héros, les États-Unis, eux, se sont régulièrement approprié Holmes, lui faisant traverser l'Atlantique. C'est le cas des films de Basil Rathbone sur lesquels nous reviendrons. En effet, *Sherlock Holmes in Washington* (1942) et *Sherlock Holmes and the Voice of Terror* (1942) ancrent leur héros dans le territoire américain, mais ils opèrent aussi un déplacement temporel.

Sherlock Holmes voyage aussi ailleurs dans le monde. Il se rend à Caracas, dans une production vénézuélienne en 1992 (*Sherlock Holmes en Caracas*), à Rio de Janeiro dans une coproduction Brésil/Portugal en 1999 (*Le Tango de Baker Street*) et en Chine, dans un film hongkongais de 1994 (*Sherlock Holmes and the Chinese Heroine*). Du premier film, il n'y a pas beaucoup à dire. *Sherlock Holmes en Caracas* est une parodie de la nouvelle « The Sussex Vampire » transposée au Vénézuéla. Sherlock Holmes y visite un ami qui croit

que sa femme est devenue une vampire. Le film offre une myriade de clichés du personnage britannique légèrement tourné au ridicule en voyage à l'étranger. *O Xangô de Baker Street (Le Tango de Baker Street)* est une adaptation cinématographique du roman à succès de Jô Soares, publié en 1995. Le film se situe à Rio de Janeiro. Holmes et Watson y sont appelés à élucider, avec l'aide de Sarah Bernhardt, la disparition d'un Stradivarius. Finalement, l'action de *Fuermasi yu Zhongguo Nuxia* ou *Sherlock Holmes and the Chinese Heroine* se situe en Chine pendant la révolte des Boxers en 1900-1901. Fait curieux, le Sherlock Holmes de Liu Yun-Zhou et Wang Chi, affublé d'un haut-de-forme, armé de son violon meurtrier et de ses talents en arts martiaux, se bat aux côtés des Boxers, dont l'objectif était pourtant de chasser les étrangers de la Chine. Il y a donc de la part du Beijing Film Studio une volonté de s'approprier la figure de Sherlock Holmes, d'en faire un héros d'action et, surtout, un héros chinois³⁶.

En 1976, les studios Universal produisent *Sherlock Holmes in New York*. Sherlock Holmes incarné par Roger Moore³⁷ reçoit en 1901, un appel à l'aide de l'actrice Irène Adler, lui demandant de se rendre à New York. Le film n'offre alors rien de nouveau sous le soleil : complot, chantage, adaptation simpliste du « Scandal in Bohemia ». Quelques mois plus tard, les studios Universal distribuent un second film, une comédie intitulée *The Return of the World's Greatest Detective*. Après avoir été suspendu du corps de police de Los Angeles, Sherman Holmes, un policier motocycliste, lit les nouvelles de Conan Doyle étendu dans un parc. Or, sa moto, mal stationnée, lui tombe sur la tête. Trois mois plus tard, la psychiatre et travailleuse sociale Joan Watson demande à ce que Sherman Holmes soit libéré de l'hôpital psychiatrique. En effet, persuadé d'être Sherlock Holmes, Sherman a acquis d'exceptionnels dons de déduction.

³⁶ Le film n'a d'ailleurs pas été distribué à l'extérieur du réseau cinématographique de l'Asie du Sud-Est et n'a jamais été traduit du mandarin.

³⁷ Notons ici la filiation Sherlock Holmes /James Bond puisque Roger Moore incarnait, dans les mêmes années, l'autre héros moderne britannique, l'agent 007.

Universal produit donc cette année-là deux films très différents l'un de l'autre : le premier qui, tout en faisant se déplacer son personnage principal sur le territoire américain, reste fidèle à la temporalité originelle des récits du canon; le second qui déjoue cette temporalité et n'adhère pas aux caractéristiques du pastiche holmésien traditionnel.

1.4.3 Déplacements temporels (voir tab. 4)

Par *déplacements temporels*, nous entendons tout récit mettant en scène Sherlock Holmes dont l'action est déplacée de son contexte temporel originel, c'est-à-dire l'époque victorienne et le début du règne édouardien (1854-1927)³⁸. Quelques exemples se démarquent du lot en offrant une perspective plus précise des différents types de déplacements temporels que peut subir un corpus.

Abordons tout d'abord le cas des films de Basil Rathbone. Dans les années 1940, trois films mettant en scène le Sherlock Holmes interprété par Basil Rathbone déjouent la ligne temporelle normalement attribuée à Sherlock Holmes. Il s'agit de *Sherlock Holmes and the Voice of Terror* (1942), *Sherlock Holmes and the Secret Weapon* (1942) et *Sherlock Holmes in Washington* (1943). Alors que les deux films précédents de Basil Rathbone – *The Adventures of Sherlock Holmes* (1939) et *Sir Arthur Conan Doyle's The Hound of the Baskervilles* (1939) – ne dérogeaient pas du canon holmésien, les films qui suivirent, entre 1942 et 1943, ont actualisé le récit, déplaçant la trame narrative dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale. *Sherlock Holmes and the Secret Weapon*, par exemple, se veut une adaptation libre de la nouvelle « The Dancing Men » de Conan Doyle. Or, l'action ne se déroule plus dans l'Angleterre

³⁸ Les nouvelles catégories créées à partir du recensement de Barnes se chevauchent, plusieurs œuvres qui déplacent temporellement les histoires de Sherlock Holmes les transposent aussi dans un tout autre contexte géographique, mais ces cas ne sont pas la règle.

victorienne, mais dans la Suisse neutre de 1942. Sherlock Holmes y affronte un Professeur Moriarty travaillant à la solde des nazis. *The Voice of Terror* (1942) ainsi que *Sherlock Holmes in Washington* (1943) prennent place, eux aussi, pendant la Seconde Guerre mondiale. Denis Mellier établit d'ailleurs l'actualisation de la figure holmésienne dans les séries *Sherlock* et *Elementary* comme héritière du déplacement temporel des films de Rathbone.

Steven Moffat, le scénariste de *Sherlock* rappelle que l'idée de déplacer Holmes dans l'actualité de son public était déjà au principe des films de Basil Rathbone et Nigel Bruce situant l'action durant les années 1940, celles de leur production, et qui s'ouvraient à l'actualité en abordant le conflit avec l'Allemagne et les activités d'espionnage. (Mellier, 2015 : 40-41)

La transposition temporelle de ces trois films s'explique par l'entrée des États-Unis dans le conflit mondial le 7 décembre 1941. Ces productions américaines transforment les enquêtes victoriennes en récits d'espionnage. Ce sont ces films qui lanceront par la suite la vague de popularité aux États-Unis des films de Sherlock Holmes interprété par Basil Rathbone. Suivant *Sherlock Holmes in Washington* (1943), neuf autres opus cinématographiques, reprenant ou non le canon holmésien, furent produits de 1943 à 1946³⁹.

La télévision joue aussi un rôle prépondérant dans les variations actualisées du mythe holmésien. La chaîne CBS, par exemple, a tenté par trois fois de proposer à son public un *nouveau* Sherlock Holmes. *The Return of Sherlock Holmes* (1987) est l'épisode pilote d'une série mort-née de CBS. L'action se déroule en 1987. Après le décès de son père, Jane Watson prend en main son agence d'enquêtes privée située à Boston. Souffrant d'une situation financière précaire, Jane décide d'aller en Angleterre pour vendre les terres familiales qui appartenaient à son arrière-grand-père, le docteur John H. Watson. Dans le

³⁹ *Sherlock Holmes Faces Death* (1943) ; *The Spider Woman* (1944) ; *The Scarlet Claw* (1944) ; *The Pearl of Death* (1944) ; *The House of Fear* (1945) ; *The Woman in Green* (1945) ; *Pursuit to Algiers* (1945) ; *Terror by Night* (1946) et *Dressed to Kill* (1946).

sous-sol de la maison, Jane découvre une machine complexe – une unité de cryogénisation – dans laquelle repose Sherlock Holmes. Sorti de son coma, Holmes explique qu'il a lui-même construit l'appareil après avoir été infecté par la peste bubonique par le tout aussi machiavélique frère du Professeur Moriarty. De retour à Boston, Jane reçoit des lettres de menace. La jeune femme et Holmes enquêteront. Or, la série ne sera pas retenue par le comité de diffusion de CBS et ce pilote sera le seul épisode réalisé.

Cinq ans plus tard, en 1993, est diffusé *1994 Baker Street : Sherlock Holmes Returns*, lui aussi pilote d'une série américaine lancée par CBS qui ne verra jamais le jour. L'action se déroule cette fois-ci à San Francisco. Amy Wilmslow, médecin, va visiter Mme Hudson, la veuve d'un ancien patient, au domaine que la famille Hudson garde pour son propriétaire, un Anglais excentrique du nom de Capitaine Basil, depuis 1899. Amy découvre dans le sous-sol de la maison, une chambre secrète contenant un étrange « coffin-shaped device » (Barnes, 2011 : 133). L'électricité est subitement coupée et émerge de l'unité de cryogénisation Capitaine Basil, qui n'est nul autre que Sherlock Holmes. Ce dernier explique alors à Amy qu'il s'est lui-même placé dans une forme de suspension cryogénique après être tombé en dépression après son dernier affrontement avec Moriarty en 1899.

Il est intéressant de constater que, par deux fois, en reprenant le motif de la vieille malle laissée par Watson et contenant des aventures inédites, CBS ait essayé, en vain, de décongeler Holmes et de relancer ses aventures dans un monde moderne. Ce n'est qu'en 2012 que CBS trouve enfin la recette pour faire renaître le mythe de Sherlock Holmes sur le territoire américain : *Elementary* en est maintenant à sa troisième saison diffusée. Ce succès fait écho, bien sûr, à celui de la série britannique *Sherlock* et la série de Robert Doherty a même été taxée de plagier celle de Mark Gatiss et Steven Moffat. Tout comme *Sherlock*, *Elementary* propose un Sherlock Holmes, détective du XXI^e siècle, qui s'expatrie

du Royaume-Uni pour fuir son passé et soigner sa dépendance aux drogues dures à New York. La série, comme l'explique Denis Mellier, repose autant sur la transposition temporelle actualisée que sur « un déplacement culturel significatif » (Mellier, 2015 : 38), le glissement du Londres victorien à un territoire américain, new-yorkais, contemporain, où les codes culturels sont drastiquement différents. *Elementary* aborde avant toute autre chose la figure du *toxicomane*, le Sherlock de Doherty ayant fui l'Angleterre pour subir une cure de détoxification à New York. Tous les épisodes des trois saisons tournent autour du concept de la dépendance. C'est aussi le lien qui unit Sherlock à Jane Watson, personnage féminisé dans la série de Doherty, qui est appelée à être son compagnon de sobriété dès le début de la série.

Chacune de ces variations reprennent les traits invariants de la figure – intelligence exceptionnelle, grande capacité d'observation, marginalité, usage de drogues, technologies –, mais axent ces derniers autour de modulations différentes. Le Sherlock Holmes de Guy Ritchie est montré comme un véritable superhéros de film d'action. Celui de Doherty, dans *Elementary*, doit sa marginalité à sa condition de *toxicomane* en rééducation, ce qui influence la construction entière des récits qui le mettent en scène. Le détective de Moffat et Gatiss s'inscrit, tout comme ces autres avatars, au sein du phénomène transmédiatique et émancipé qu'est le grand mythe holmésien. L'apport de *Sherlock* à l'ensemble des *variations inventives* du mythe se situe pourtant dans l'opération de transposition temporelle – de l'univers victorien de Sir Arthur Conan Doyle à notre ère contemporaine, une initiative sans précédent qui permettra à d'autres créateurs, tels que Robert Doherty, d'emboîter le pas. Si ce parcours nous a permis de saisir la composition et l'émancipation du mythe holmésien, nous nous concentrerons au cours des deux prochains chapitres sur la série *Sherlock* de la BBC, et tenterons de comprendre l'opération de transposition temporelle et les jeux intertextuels qui la composent. Nous pourrions donc constater comment l'œuvre de Mark Gatiss et Steven Moffat

s'intègre au mythe holmésien, s'en nourrit et le prolonge, comment elle s'inscrit aussi dans l'évolution du mythe vers son émancipation par la transmédiatité et la répétition.

CHAPITRE II

SHERLOCK : TRANSPOSITION CONTEMPORAINE D'UN MYTHE VICTORIEN

Sherlock Holmes is a great man, and I think one day, if we are very, very lucky, he might even be a good one.

Greg Lestrade, « A Study in Pink »
Sherlock, 2010

That soldier fellow, he could be the making of my brother, or make him even worse.

Mycroft Holmes, « A Study in Pink »
Sherlock, 2010

La série télévisuelle *Sherlock*, créée par Steven Moffat et Mark Gatiss et lancée en 2010 par la BBC, participe à l'émancipation transmédiatique du mythe de Sherlock Holmes. Adaptation réinventée des récits du canon, la série présente une version contemporaine de la figure holmésienne. Sherlock Holmes est un jeune homme du XXI^e siècle qui enquête dans un Londres du troisième millénaire. *Sherlock* ne se pose pas comme une simple transposition temporelle : le détective et les personnages que dépeint la série ne sont pas de désuets avatars victoriens. Voici Sherlock Holmes tel qu'il aurait été s'il était apparu à notre époque contemporaine, la série proposant tout autant une actualisation du XIX^e siècle qu'une victorianisation du XXI^e siècle. L'usage du conditionnel n'est pas innocent : il souligne une possibilité parmi plusieurs, un monde parmi tous les mondes possibles. *Sherlock* entre en dialogue avec les récits du canon

holmésien. En situant leur propre fiction comme une des versions possibles du mythe holmésien, Steven Moffat et Mark Gatiss placent les fictions de Conan Doyle au même niveau que *Sherlock*. De ce fait, ils désacralisent le canon. *Sherlock* affirme la validité de sa propre version devant un canon qui ne compte plus, dès lors, que pour une autre variation au sein du mythe holmésien.

Sherlock est à la fois un *reboot* et une *uchronie*. Steven Moffat et Mark Gatiss mettent en scène un Sherlock Holmes au XXI^e siècle, dans une temporalité qui n'a jamais vu naître Sherlock Holmes en 1887. Ce passage d'un régime de fiction à un autre est pourtant bousculé au cours de la transposition temporelle. Nous définirons plus en détail les concepts d'*uchronie*, de mondes possibles et de *néo-victorianisme* afin d'analyser la transposition contemporaine qu'opère la série. Nous verrons comment *Sherlock* dresse un portrait actualisé de l'amitié masculine, de la marginalité, de la sociopathie et de l'homme-machine suivant cette logique selon laquelle *Sherlock*, en tant qu'adaptation transmédiatique et transposition temporelle, s'impose en relecture du mythe littéraire de Sherlock Holmes à l'ère 2.0. Par l'analyse des relations qui unissent le duo de détectives victorien – Holmes et Watson – et ceux qui unissent leurs avatars contemporains – Sherlock et John – nous présenterons les divergences et les similarités entre le commentaire social sous-jacent à l'œuvre de Conan Doyle, en ce qui concerne l'époque de l'énonciation et la société décrite dans les aventures de Sherlock Holmes, et celui émanant de la série de la BBC. À partir du premier constat, nous identifierons le commentaire posé dans *Sherlock* sur notre époque hypermoderne. *Sherlock* produit le XXI^e siècle comme un avatar du XIX^e siècle. La transposition temporelle permet, entre autres, de présenter les enjeux taboués du Sherlock Holmes victorien sous une lumière nouvelle, celle du XXI^e siècle. Nous tâcherons de démontrer comment la transposition opérée expose plusieurs zones d'ombre de la psyché victorienne sous la lumière non tabouée du monde contemporain : homosexualité, gender, extimité, sociopathie, etc.

2.1 Uchronie, mondes possibles et néo-victorianisme : la transposition contemporaine comme parallèle victorien

Dans « A Study in *Sherlock*: Revisiting the Relationship between Sherlock Holmes and Dr. John Watson », Rebecca McLaughlin explique que l'adaptation télévisuelle qu'est *Sherlock* ne se construit pas seulement à partir des textes de Conan Doyle, mais aussi à partir du large corpus critique constitué au fil des années par l'analyse et la poursuite transfictionnelle du canon. De ce fait, l'adaptation développe les relations entre les personnages et met en lumière les enjeux culturels propres à la seconde moitié du XIX^e siècle au sein des textes originels; la variation du mythe se pose en commentaire du texte original. Plus encore, McLaughlin affirme que l'adaptation est toujours le reflet de sa propre société. L'adaptation crée donc un jeu de miroir, ce qui explique la double contamination des temporalités opérée par la transposition dans *Sherlock*, à la foi actualisation et victorianisation :

In many ways, adaptations reflect the society in which they are created. The principles that are embraced, changed, or rejected, are indicative of the society and culture that made these choices. Just as the original texts are reactionary to their own contemporary society, so too are adaptations. (McLaughlin, 2013 : 6)

Ann Heilmann et Mark Llewellyn, dans *Neo-Victorianism. The Victorians in the Twenty-First Century. 1999-2009*, traitent de cette relation particulière entre l'adaptation contemporaine d'un texte victorien et son double commentaire social : « the reading of Victorian texts, the re-reading and re-writing of them, and the (neo-) Victorian experience they represent is something that defines our own culture as much as theirs » (2010 : 4). Telle est la base idéologique des études néo-victorianistes : il y a bel et bien un parallèle entre la société victorienne et notre propre canevas social (McLaughlin, 2013 : 6) et ce rapport de similitudes génère une ouverture vers des adaptations nombreuses et variées.

L'ère victorienne en est une de grands développements technologiques et sociaux. Depuis les années 2000, le constant retour à l'ère victorienne perceptible dans notre production culturelle⁴⁰ révèle, selon les auteurs de *Neo-Victorianism*, la prise de conscience de notre propre *tardiveté* : « It is this belatedness, and the strenght of our desire for harking back to the Victorian, which informs [...] the various ways in which the present is negociated through a range of (re)interpretations of the nineteenth century » (Heilmann et Llewellyn, 2010 : 3). Heilmann et Llewellyn accentuent l'idée selon laquelle notre présent réinterprète le XIX^e siècle sur la base de conditions sociales et culturelles similaires. En effet, tout comme la population britannique du XIX^e siècle, nous sommes aussi, au XXI^e siècle, confrontés à des avancées technologiques majeures et à une présence grandissante des technologies au sein de nos vies quotidiennes. Les similitudes relevées par McLaughlin à ce sujet ne font que s'accumuler : fossé grandissant entre les riches et les pauvres, lutte des classes constante, changement des préconceptions sociales liées aux genres, au couple et à l'idée de mariage (McLaughlin, 2013 : 7), etc. Elle ajoute : « We continue to remain aware of the likeness of theses periods and neo-Victorians focus on what this likeness means for the future » (*idem*).

Sherlock s'inscrit parfaitement dans cette logique du néo-victorianisme. La transposition à l'ère du XXI^e siècle d'un univers fondamentalement – voire radicalement – victorien, celui de Sherlock Holmes, permet de multiples et pertinents commentaires sur les tropes et les anxiétés de nos sociétés contemporaines. Le Sherlock de Moffat et Gatiss offre une lecture différente du chaman technologique qu'était le Holmes doyen en s'inscrivant dans la marginalité et en misant sur les angoisses technologiques du public actuel.

⁴⁰ Pensons ici aux adaptations de Guy Ritchie des récits de Sherlock Holmes (2009-2011), mais aussi à la série télévisuelle *Penny Dreadful* (2013) qui rassemble, un peu à la manière de *La Ligue des gentlemen extraordinaires*, plusieurs figures de la fiction victorienne dans un Londres fin-de-siècle glauque.

Le travail de transposition temporelle opéré dans *Sherlock* peut se lier aussi au concept d'*uchronie*. Selon Éric Henriet, l'*uchronie* est une « forme d'Histoire-fiction » (2007 : 12), une réécriture de l'Histoire, une variation historique basée sur la modification d'un événement. L'*uchronie* est un *non-temps*, tel que le suggère son étymologie. Henriet, en retraçant l'évolution des discours critiques sur l'*uchronie*, en dénombre six types : historique (ou expérimentale), pédagogique (ou alarmiste), nostalgique, divertissante (rassemblant ici la parodie et le pastiche), de prétexte et, finalement, propagandiste. Dans tous les cas, l'*uchronie* se veut un exercice de fiction, la création d'une « histoire alternative » (*alternative history* étant la traduction anglaise du terme *uchronie*). Henriet mentionne d'ailleurs l'usage de l'*uchronie* de fiction dans les reprises et les variations des textes populaires :

Il s'agit de textes empruntant à ou s'inscrivant dans de nombreux cycles populaires (Sherlock Holmes, Arsène Lupin, Peter Pan, Star Wars...) et modifiant leur chronologie interne [...], utilisant des éléments à la manière de (pastiche) ou en créant un monde *uchronique* indépendant, mais avec de nombreux emprunts et références reconnaissables du lecteur cultivé. (*Ibid.* : 14)

La série télévisuelle de Steven Moffat et Mark Gatiss peut donc être interprétée comme une *uchronie transmédiatique* : le Sherlock Holmes télévisuel de Moffat et Gatiss enquête dans un Londres actuel, dans un monde où Sir Arthur Conan Doyle n'aurait jamais publié les aventures du célèbre détective de Baker Street. Sherlock Holmes apparaît pour la première fois dans *Sherlock* au XXI^e siècle. Les créateurs de la série ont donc partiellement joué de l'*uchronie* fictive, mais aussi du *reboot*, faisant *tabula rasa* du mythe originel à l'intérieur du monde diégétique, mais construisant ce dernier à partir de toutes les variations du mythe holmésien produites. C'est pourquoi il est plus juste de traiter cette transposition temporelle que présente *Sherlock*, qui n'est pas complètement *uchronie* ni totalement *reboot*, comme un monde possible parmi

plusieurs. *Sherlock* est un possible parmi d'autres du mythe holmésien, mais il est aussi un possible fictif de notre réalité, une réalité contemporaine victorianisée. La série nous force à imaginer un monde où les aventures de Sherlock Holmes, paradigme même de la fiction victorienne et du récit de détection, n'auraient jamais eu cours avant aujourd'hui. Cet exercice d'imagination d'un monde si proche du nôtre, et pourtant si néo-victorien, travaille les modifications dans la représentation et la compréhension de plusieurs schèmes sociaux tels que l'amitié masculine, la marginalité et l'être technologique.

2.2 Représenter l'amitié masculine : du lien homosocial victorien à la bromance contemporaine

Le début du XIX^e siècle européen donne à la famille et à la sphère domestique une place importante dans la société. Ce remaniement des sphères sociales – entre intimité et extimité – redéfinit les rôles attribués aux hommes et aux femmes. L'homme victorien perçoit son foyer et la gestion autoritaire de ce dernier comme un microcosme de l'Empire. Alors que l'Empire britannique évolue dans le domaine technologique et étend son emprise mondiale, la place du foyer familial, miroir de l'état, change aussi, perd de l'importance : le mariage et la fondation du foyer ne semblent plus être essentiels à l'identité de l'homme victorien. C'est alors que naît un engouement pour le développement de liens homosociaux. Le rapport entre intimité et extimité, au début du règne de Victoria, en est un d'équivalence aux yeux de la société : elle suppose que l'homme victorien, impliqué dans la prospérité de l'Empire, s'implique tout autant dans son unité familiale. Toutefois, alors que le XIX^e siècle plonge vers sa seconde moitié, la conception de l'homme professionnel prospère diverge de l'idée du maître du foyer. C'est ce que McLaughlin nomme la « fuite de la domesticité »

(*flight of domesticity*), en empruntant l'expression de John Tosh, « a social and cultural trend in which men began to reject the institution of marriage » (J. Tosh, cité par McLaughlin, 2013 : 10).

L'homme des classes moyennes, à l'image de John Watson, se définit, à l'ère victorienne, par son identité professionnelle. À la fin du XVIII^e siècle, la société anglaise se divise principalement en deux couches sociales : la couche supérieure est composée de l'aristocratie et de la *gentry* (gentilshommes) tandis que la couche inférieure est formée d'agriculteurs. Pendant tout le XIX^e siècle toutefois se développent, entre ces deux couches, ce que Monica Charlot et Roland Marx nomment « les classes moyennes ». L'usage du pluriel est, selon eux, essentiel à la compréhension de l'expansion et de la diversité de ces classes moyennes :

Elles englobent tous ceux qui doivent travailler pour vivre à l'exception des seuls travailleurs manuels. En font partie : le propriétaire d'usine et l'entrepreneur, mais aussi le médecin et l'homme de loi, le fonctionnaire et l'employé de bureau, les gros et les petits commerçants. Elles absorbent bientôt la couche supérieure des classes populaires d'un côté et de l'autre les fils de gentilshommes entrés dans les professions libérales ou l'administration. (Charlot et Marx, 1978 : 47)

Que l'homme professionnel des classes moyennes supérieures soit médecin, avocat, notaire, ingénieur ou professeur, le titre qu'il possède fonde son statut social et garantit sa participation active au bien-être de la société victorienne. C'est pourquoi, comme l'écrit l'auteur de « A Study in *Sherlock* », les relations sociales masculines prennent plus d'importance.

The focus on duty in the domestic shifted and masculine relations amongst professional men became a priority. Not only could professional men better society by contributing to the nation's industry and economy, but also, through friendship and bonding, they could positively influence other men in society. (McLaughlin, 2013 : 11)

L'amitié de Holmes et de Watson dans les récits d'Arthur Conan Doyle n'est donc pas exceptionnelle, même si elle peut apparaître très singulière au public du XXI^e siècle. Comme plusieurs fictions victoriennes, les aventures de Sherlock Holmes reflètent le lien qui unit deux hommes définis par leurs professions respectives. Certes, Holmes se démarque par son métier, qu'il dit être le seul à exercer, mais il applique à cette nouvelle profession toute la rigueur attendue d'un professionnel. En ce sens, Holmes se rapproche de la définition du « gentilhomme » anglais que proposent Charlot et Marx, un homme qui possède, entre autres, « [une] éducation libérale, [de] bonnes manières et, surtout, le désintéressement et l'intégrité mis au service de la communauté » (1978 : 55). Le côté excentrique de sa profession, qu'il exerce avec génie, se trouve balancé par le statut professionnel de son camarade. John Watson, médecin militaire, est souvent nommé par son titre de « docteur » et, ce, par Holmes lui-même. Il n'est donc pas étonnant de voir dans le duo de détectives la quintessence du lien homosocial. La fuite de la domesticité est illustrée à merveille par le personnage de John Watson qui, même une fois marié à Mary Morstan à la fin de *The Sign of Four*, continue d'entretenir des liens d'amitié étroits avec Holmes et d'aider ce dernier dans ses enquêtes. Cette fuite de la domesticité est aussi à la base du genre littéraire qui révèle ces liens homosociaux : le récit d'aventures et le récit policier classique, deux genres maîtrisés par Conan Doyle.

It is perhaps no coincidence, then, that this flight from marital domesticity coincides with the emergence of "a new genre of bestselling adventure fiction" (Tosh, 174). Adventure stories promoted homosocial bonding and exotic adventure. [...] Not only were men trying to actually escape their domestic roles, but they were also doing so through literature. They saw characters in adventure stories as heroic and idealistic; these were the kind of men they longed to be. In these stories, support and companionship were gained through male friendship rather than marriage. (McLaughlin, 2013 : 11-12)

Le canon holmésien ne propose pas d'image de la sphère domestique traditionnelle. La conception d'un foyer féminin est plutôt remplacée par la

représentation d'un lieu masculin, l'appartement de Baker Street étant non seulement le foyer d'un célibataire, mais aussi son lieu de travail. « 221B Baker Street became the heart of [the] adventure stories, a genesis of professional bonds » (2013 : 13), écrit McLaughlin. Les récits de Conan Doyle ne sous-entendent aucunement l'existence d'une relation sexuelle ou amoureuse entre les deux personnages. Dans cette ère qui verrait l'emprisonnement d'Oscar Wilde pour activité homosexuelle, les hommes se sentaient poussés à s'engager dans des liens homosociaux qui n'appuyaient en aucun cas l'homosexualité. Malgré l'évident paradoxe d'une société qui encourage la division des sexes et les liens homosociaux, mais qui criminalise l'homosexualité, les récits de Conan Doyle mettaient en scène un exemple parfait d'une amitié masculine socialement acceptable. Toutefois, la cohabitation des deux collègues se charge, pour beaucoup d'auteurs apocryphes, d'une dimension érotique.

These references to their sexuality are a reflection of fans' influence over the adaptations, while reflecting our own society's anxieties over homosocial bonding. Our views, however, – much unlike the Victorians – are more accepting of close male friendship and less concerned with the "threat" of homosexuality. As a society, we have adopted the idea of "bromance". (*Ibid.* : 14)

Ce concept de « bromance » apparaît principalement dans les décennies 1980-1990 au sein des fictions mettant en scène un duo policier, héritage du récit policier de Poe, de Doyle ou de Christie. « "Bromance" is becoming a standard part of the contemporary Holmes mythos » (2012 : 14), affirme Carlen Lavigne dans « The Noble Bachelor and the Crooked Man. Subtext and Sexuality in BBC's *Sherlock* ». Si certains récits apocryphes ont joué avec les non-dits et les ombres homophobes de l'époque victorienne pour créer des textes retraçant la prétendue relation amoureuse impossible de Watson et Holmes (on pense surtout au classique *My Dearest Holmes* de Rohase Piercy), les productions cinématographiques extrême-contemporaines (les films de Guy Ritchie) ont traduit cette relation rapprochée entre les deux personnages selon la

logique de la bromance, du « buddy cop pattern », principalement présente dans les films américains présentant un duo de policiers.

The buddy cop pattern occurs in narratives that center on a closely bonded platonic relationship between two men who share professional and domestic intimacy, who form two halves of one powerhouse whole, but whose frequent looks and physical proximity must constantly struggle against their own romantic implications. (Lavigne, 2012 : 17)

Sherlock nourrit la relation entre ses deux personnages principaux à partir du sous-texte largement homoérotique des récits apocryphes qui le précèdent et des fictions de fans qui évoluent en même temps que se développe la série. Toutefois, à l'inverse du texte de Piercy qui, par son contexte victorien, dévoilait un tabou social de l'époque, la série de Moffat et Gatiss, par sa transposition contemporaine, ne cherche pas à dissimuler le potentiel homoérotique inhérent à la relation entre Sherlock et John. On retrouve dans *Sherlock* une volonté de montrer des identités *queer*, tout en revenant pourtant constamment au schème hétérocentrique : Sherlock est asexuel, mais, par deux reprises, flirte ouvertement des personnages féminins ; John est hétérosexuel et réfute continuellement les sous-entendus d'une possible relation de couple entre lui et Sherlock ; Irène Adler est lesbienne, mais tombe sous le charme de l'intellect de Sherlock. On peut facilement affirmer que les identités sexuelles dans *Sherlock* sont mouvantes et que les limites n'en sont pas totalement définies. Néanmoins, la bromance telle qu'elle est utilisée au sein du scénario sert plutôt, comme dans ces films policiers des années 1980 et 1990⁴¹, de sources de gags répétitifs.

[C]haracters consistently and openly question the nature of the partnership between Holmes and Watson [...]. [T]his is intended for humorous effect; Holmes and Watson, we are to understand, are certainly not gay, as Watson's frequent protests and Holmes' declared asexuality are meant to reinforce. (*Ibid.* : 13)

⁴¹ Pensons ici à l'exemple flagrant que représente *Lethal Weapon* de Richard Donner (1987).

Quoi qu'il en soit, un Sherlock du XXI^e siècle doit jongler avec les politiques sexuelles du XXI^e siècle. *Sherlock* pousse la logique de la bromance plus loin que dans le « buddy cop pattern » et gère sa charge homoérotique de façon plus ouverte. L'histoire d'amitié entre Sherlock et Watson en est bel et bien une d'amour avec tout ce qu'elle implique de tragédie et de sacrifice. Leur homosexualité potentielle est écartée, mais elle n'apparaît pas comme une option grotesque devant leur masculinité exacerbée.

La série américaine *Elementary* opère la même transposition temporelle que *Sherlock*, transportant cette fois son détective dans le New York des années 2010. Robert Doherty, réalisateur de la série, a alors décidé que, pour réellement jouer des politiques sexuelles contemporaines, John Watson deviendrait Joan Watson. La relation totalement platonique d'amitié entre un homme et une femme est, dans un New York où la *bromance* est vraiment dépassée, plus dérangement et arbore un caractère d'impossibilité aux yeux du public. À l'inverse, *Sherlock* conserve le duo masculin, mais rappelle sans arrêt la flexibilité de ses paradigmes sexuels (Lavigne, 2012 : 22). Ce choix scénaristique peut être attribuable au puritanisme des adaptations holmésiennes britanniques et à la longue période de répression homophobe dont a souffert la Grande-Bretagne, de Victoria à Thatcher (*idem*).

Steven Moffat et Mark Gatiss ont parfaitement saisi la nature de la relation entre le Sherlock Holmes et le John Watson de Conan Doyle. C'est pourquoi ils travaillent à développer cette relation anciennement nommée *homosociale*. Même si la série s'ancre dans une société britannique contemporaine, le lien qui unit Sherlock et John découle de cette compréhension du lien homosocial victorien et de la relation d'interdépendance qui attache les deux personnages.

At the turn of the century, the stories of Holmes and Watson offered a heroism and adventure that supported the flight from domesticity. Men could use these two characters as examples of socially functioning men who do not rely on marital companionship. Today, Sherlock and John share what some would call a "bromance", offering their contemporary audience a re-envisioned heroic friendship. They too are examples of men who can function successfully in society thanks to an interdependent reliance on each other. (McLaughlin, 2013 : 26-27)

À travers son amitié avec Sherlock, John redonne un sens à sa propre vie. Pour John, sa relation avec Sherlock en est une de réadaptation. Le blogue de John qui lui servait d'outil thérapeutique pour soigner son choc post-traumatique devient rapidement le véhicule des récits des enquêtes de Sherlock Holmes. En utilisant les enquêtes de Sherlock auxquelles il participe, John nourrit son blogue, mais il acquiert aussi un objectif dans sa vie quotidienne. D'un autre côté, John est aussi indispensable pour Sherlock. Le plus bel exemple de ce fait réside dans le personnage de Jim Moriarty, la Némésis de Sherlock. McLaughlin explique : « The striking difference between [Sherlock and Moriarty] is John; Moriarty does not share a homosocial bond in the way that Sherlock and John do » (*ibid.* : 25). Ainsi, contrairement au Moriarty doyen qui n'apparaît que dans « The Final Problem » (où il n'existe qu'à titre d'instrument de mort du détective) et où il apparaît accompagné d'un acolyte, Jim Moriarty devient rapidement la figure omnisciente et menaçante de la série, soulignant l'importance de cette interdépendance entre Sherlock et John (*ibid.* : 4). Or, nous le verrons, si le lien d'interdépendance du duo est si fort, c'est parce que, ni Sherlock ni John, tous deux marginaux, ne peuvent fonctionner seuls au sein de la société.

2.3 Le marginal social : du « morally insane » au sociopathe

Dans « A Study in Pink », l'agent Donovan met John Watson en garde, alors que ce dernier quitte les lieux d'un crime où Sherlock Holmes l'a amené :

You know why he's here. He's not paid or anything. He likes it. He gets off on it. The weirder the crime, the more he gets off. And you know what? One day, just showing up won't be enough. One day, we'll be standing 'round a body and Sherlock Holmes will be the one that put it there. [...] Because he's a psychopath. Psychopaths get bored. (*Sherlock*, 1.1, 33'20")

Cette allégation est maintes fois réfutée par Sherlock, qui rectifiera même le tir, au cours de ce même épisode : « I'm not a psychopath. I'm a high-functioning sociopath. Do your research. » Recherche qu'entame d'ailleurs Rebecca McLaughlin dans « A Study in *Sherlock* ». Elle écrit : « Although there is a distinction between sociopathic and psychopathic behavior, there is a correlation between sociopathic and criminally degenerative qualities. Both tendencies express themselves through antisocial behavior and a lack of conscience » (McLaughlin, 2013 : 23). Toutefois, l'association opérée par Donovan entre l'esprit marginal brillant et l'esprit criminel psychopathe rappelle surtout cette mouvance des récits apocryphes holmésiens du Sherlock Holmes meurtrier, parfois même avatar de Jack l'Éventreur, dont fait partie, entre autres, *The Last Sherlock Holmes Story* de Michael Dibdin. Sherlock pourrait être un criminel, voire un meurtrier en puissance. Poussant cette possibilité narrative un peu plus loin, Jim Moriarty affirme, dans « The Reichenbach Fall », n'être qu'un acteur, Richard Brook, engagé par Sherlock Holmes pour jouer, devant les médias, le rôle d'un grand criminel, génie du crime, inventé de toutes pièces par le détective. C'est la marginalité du personnage principal qui permet de développer ces potentialités narratives. La sociopathie, dont se réclame Sherlock, et la psychopathie, laquelle sied mieux à Jim Moriarty, sont toutes deux marquées

par un caractère hautement antisocial⁴². Or, la notion de marginalité s'est transformée du XIX^e siècle à aujourd'hui. Le Holmes doyen n'est pas un marginal, c'est un gentleman excentrique. Le Sherlock de Moffat et Gatiss, de même que tous les personnages de la constellation *sherlockéenne*⁴³, et en particulier John Watson, reflètent l'état d'une société contemporaine elle-même sociopathe. En ce sens, les personnages de *Sherlock* ne sont marginaux que selon la conception idéale de la société extrême-contemporaine dans laquelle ils évoluent, mais ils ne sont pas seuls à pencher vers la sociopathie : cette dernière devient un symptôme de la vie sociale.

2.3.1 L'excentrique et l'être asocial à l'ère victorienne

Stephen Arata écrit dans *Fictions Loss in the Victorian Fin de Siècle* que les liens homosociaux professionnels palliaient à la menace d'une société dégénérative, imagés culturellement par ces amitiés héroïques⁴⁴ littéraires, auxquels appartiennent les récits de Conan Doyle (Arata, cité par McLaughlin : 4). April Toadvine, dans « The Watson Effect. Civilizing the Sociopath », explique par ailleurs que les valeurs du protestantisme véhiculées inscrites dans les mœurs victorienne prônaient une certaine frugalité et accordaient beaucoup d'importance à l'implication professionnelle du loyal sujet britannique. C'est ainsi, selon elle, que « [b]y the end of the century [...] [individual work] became the marker of social status for middle-class men who were defined in particular

⁴² Bien que la culture populaire et ses productions utilisent souvent les deux termes comme des synonymes, ils ne le sont pas. La sociopathie se caractérise par une indifférence envers les normes et une difficulté à décoder les émotions d'autrui. La sociopathie peut aussi se caractériser par un comportement particulièrement impulsif. La psychopathie, quant à elle, est aussi définie par un comportement asocial, mais associé ici à une absence de remords et d'empathie.

⁴³ Nous emploierons ce néologisme afin de distinguer l'univers de *Sherlock* de celui du Sherlock Holmes de Conan Doyle qui se définira par l'adjectif *holmésien*.

⁴⁴ Stephen Arata utilise l'expression « Heroic friendship[s] ».

by their professional identities » (Toadvine, 2012 : 49). En ce sens, la rigueur, voire le zèle, que porte Sherlock Holmes à son métier de détective, dans les récits du canon, ainsi que ses constants refus de rémunération, n'en font pas un marginal. La marginalité victorienne, expliquent Charlot et Marx, se restreint aux pauvres, aux indigents et aux prostituées (1978 : 161). « Le passage de la marginalité à l'acte délictueux est fréquent dans le cas des plus défavorisés, vagabonds [et] mendiants » (*ibid.* : 166), rappellent les auteurs de *La société victorienne*. C'est cette dégénérescence criminelle qui effraie la société victorienne, d'où l'importance au sein des classes moyennes du développement de liens homosociaux encourageant l'intégrité et l'implication professionnelles. En ce sens, Sherlock Holmes n'est pas un marginal tel que le définissent Charlot et Marx. Il est toutefois intéressant de noter que si la singularité du personnage – son excitabilité, suivie de ces moments de grand calme, voire d'inertie, ainsi que sa dépendance à la cocaïne – doit s'amender, pour l'œil contemporain, d'une conscience historique, Sherlock Holmes est bel et bien un excentrique victorien, perçu comme tel à son époque, sans pour autant sombrer dans la marginalité dégénérative telle qu'elle était définie pendant le règne de Victoria.

Au XIX^e siècle, étaient considérés atteints de maladies mentales ceux qui ne pouvaient ou ne voulaient garder contrôle sur leurs émotions et leurs actions ainsi que ceux qui ne se cantonnaient pas au cadre social imposé par la bonne morale traditionnelle. Toadvine cite Christopher Lane afin d'expliquer la naissance de cette conception de l'être asocial malade :

Lane's work on antisocial behaviors in the Victorian period shows a shift during the 19th century in which, by the end of the century, antipathy towards other moves from being a sign of idealistic belief in the good in humanity to a sign of illness. (Toadvine, 2012 : 50)

Si la sociopathie n'existait pas sous son acception contemporaine, les traits de personnalité antisociaux étaient traités, au XIX^e siècle, comme des

maladies morales et leur traitement en institutions relevait principalement d'une rééducation morale. Étaient donc nommés « moral insanity » (Toadvine, 2012 : 50) l'absence d'empathie d'un sujet ainsi que son désintérêt pour toute forme de relations avec autrui. Il va sans dire que cette définition de la maladie morale reposait sur une préconception de la normalité du comportement social. Or, le comportement du Holmes doyen, par le statut social de ce dernier, ne peut être considéré comme antisocial. Comme l'explique Toadvine, « [B]ecause of [his] class status, Holmes' behavior, which easily can be considered erratic and a sign of instability, is considered a sign of his intellect rather than inadequacy » (*ibid.* : 51). Si Holmes ne répond pas précisément à la définition victorienne de « malade moral », le Sherlock de Moffat et Gatiss est, quant à lui, construit à partir des mêmes traits de caractère qui, au troisième millénaire, se donnent clairement à lire comme des marques de sociopathie. Comme l'écrit Rebecca McLaughlin, la série explore le personnage de Sherlock qui, tout en gardant les caractéristiques d'un « degenerate criminal », reste opposé à la société criminelle. John sert de rempart à Sherlock, l'empêchant de sombrer dans la dégénération criminelle et de devenir un génie du crime comme Moriarty. La frontière est mince entre le détective consultant et le criminel consultant : c'est John qui en trace la délimitation.

En effet, la série tend à montrer Sherlock dans toute sa splendeur asociale, comme le pendant *positif* de Jim Moriarty, lui, dans ce cas, psychopathe. Un peu à la manière de certains récits apocryphes qui revisitent « The Final Problem », *Sherlock* établit principalement dans l'épisode « The Reichenbach Fall » la mince frontière qui sépare le détective génial du génie criminel. McLaughlin reprend les théories sur la dégénération de Max Nordau, médecin allemand de la fin du XIX^e siècle. Elle explique :

In his book, *Degeneration*, German physician Max Nordau explores the characteristics that define a criminal. He describes the "degenerate" as "necessarily egotistical and impulsive [...]. His excitability appears to him a mark of superiority; he believes himself to be possessed by a peculiar insight lacking in other mortals, and he is faint to despise the vulgar herd for the dulness and narrowness of their minds. The unhappy creature does not suspect that he is conceited about a disease and boasting of a derangement of the mind." Sherlock is the epitome of Nordau's degenerate. (McLaughlin, 2013 : 21)

Or, ce qui retient Sherlock de sombrer dans le délit criminel est la présence de John à ses côtés. Pour nous rappeler constamment l'importance de l'amitié qui fonde le duo, les créateurs de la série font de Moriarty, némésis de Sherlock, la représentation de ce que serait Sherlock sans John. C'est un des principaux rôles narratifs de Moriarty : agir en tant qu'antagoniste récurrent d'un épisode à l'autre, mais surtout souligner la nécessité d'une symbiose des héros à travers l'amitié. Pour reprendre les termes des liens homosociaux victoriens, Moriarty est l'exemple parfait de la menace qui pèse sur la masculinité si celle-ci n'est pas renforcée par l'amitié professionnelle. Les récits d'Arthur Conan Doyle n'illustrent pas l'amitié entre ses deux protagonistes de la même façon. Moriarty sert principalement, dans ces textes, d'instrument de la mort de Holmes⁴⁵.

Holmes et Watson partagent un lien homosocial basé sur une relation d'interdépendance tout en préservant, rappelle McLaughlin, leurs identités masculines. Pourtant, leur contribution sociale ne peut naître que de ce lien d'interdépendance. Ils n'existent que par le binôme littéraire qu'ils composent. Les personnages dans *Sherlock* sont dans une autre situation : l'un sans l'autre, ils sont tous deux rejetés aux marges de la société. John Watson, tel qu'il est

⁴⁵ Notons toutefois la présence d'un acolyte de Moriarty, le colonel Sebastian Moran, qui apparaît dans « The Empty House » et qui est souvent relu dans les adaptations filmiques et télévisuelles des aventures de Sherlock Holmes comme le bras droit de la Némésis Moriarty. C'est le cas dans *Sherlock Holmes : A Game of Shadows* (Ritchie, 2011) et *Elementary* (Doherty, 2012, première saison).

dépeint dans la série *Sherlock* reste assez fidèle, au premier abord, à son prédécesseur victorien. Loyal, courageux, fort, John déchiffre mieux que Sherlock les indices sociaux et sert de boussole morale des actions et réactions de Sherlock en contexte social. La sociopathie, ouvertement proclamée, de Sherlock énonce un paradoxe.

One reason why individuals with antisocial personality disorder are often depicted as abnormal and a threat to society is that society uses those depictions to mark the boundaries of acceptable behavior, which the detective then must reinforce. (Carrabine, 2008 : 112)

Le maintien de l'ordre incombe au détective. Pourtant, tout comme le détective est l'avatar de l'ordre social, le comportement asocial est synonyme de désordre. Le détective qui affiche un comportement antisocial brouille alors les frontières qui séparent l'ordre et le désordre et qui définissent le comportement social normé. C'est ce que révèle, par ailleurs, Sherlock, lors de son affrontement avec Jim Moriarty sur le toit de l'hôpital Saint Batholomew dans « The Reichenbach Fall ». En réponse à sa Némésis qui l'accuse d'être du côté des anges, sans intérêt et ennuyeux, Sherlock répond : « I am with the angels, but don't think for one second that I am one of them » (*Sherlock*, 2.3, 51'44").

La conception que se font les lecteurs de Sherlock Holmes, dans les récits de Conan Doyle, est générée par la narration de John Watson, par son regard et son jugement posés sur le personnage. Svetlana Bochman en parle en ces termes :

With regard to his management of money matters, Victorian Holmes is portrayed as "eccentric" but still a "gentleman": through he breaches decorum numerous times in the process of solving cases, Watson hardly ever deems Holmes socially vulgar, crude, or crass. Watson's opinion of Holmes' propriety regarding money is key, for Watson represents Victorian propriety. Holmes calls him "the one fixed point in a changing age". (Bochman, 2012 : 157)

Ce narrateur témoin ne catégorise pas son ami du côté de la *maladie morale*. Le caractère éclectique et désordonné de Holmes tient, en partie, à son statut social de gentleman, d'un trait de son esprit de génie, et relève plutôt d'une excentricité de *bon goût*. Or, comme nous le verrons plus loin, le Watson de Moffat et Gatiss, lui-même sociopathe, ne peut offrir aux spectateurs une vision moralement stable du héros. Le détective sociopathe maintient l'ordre d'une société construite un peu à son image (Bochman, 2012 : 157).

Le caractère bizarre, voire dérangeant, de Sherlock dans la série de la BBC se reflète principalement dans l'attitude des policiers de Scotland Yard avec qui il collabore. Reprenons la citation de l'agent Donovan tirée de l'épisode « A Study in Pink ». Deux choses dérangent l'enquêteur : l'absence de rémunération pour le travail accompli par Sherlock (*He's not paid or anything.*) et le fait que ce dernier montre beaucoup plus d'enthousiasme sur la scène du crime qu'il n'est bien vu d'en avoir (*The weirder the crime, the more he gets off*). Svetlana Bochman s'intéresse précisément au changement de perception de la société quant à la rémunération du travail intellectuel (*ibid.* : 155).

« The work is its own reward », écrit Bochman alors qu'elle explique ce dégoût victorien pour le « doing business » (*ibid.* : 156). À l'ère victorienne, faire de l'argent, s'enrichir et surtout en discuter et se réjouir du fait de s'enrichir dans le processus du travail étaient regardés de haut par les classes supérieures et la *gentry*. « Because working for money was considered ungentlemanly, and Holmes is often portrayed as a gentleman, he defends his professional activities by reiterating that "The work is its own reward" » (Klinger, cité par Bochman, 2012 : 157). Le Holmes doyen n'accepte de paiement pour ses services que selon la situation financière de son client. C'est avant tout le casse-tête qui l'intéresse et cela est bien vu par la société victorienne. Le Sherlock de la BBC n'est pas non plus souvent rémunéré pour son travail, c'est ce que lui reproche d'ailleurs

Donovan. Présenter un détective, un amateur légiste, non rémunéré travaillant régulièrement pour la police est indéniablement plus dérangeant au XXI^e siècle qu'au XIX^e siècle, ce que Bochman explique ainsi :

Perhaps, in our current time of financial instability, it is threatening to see an unpaid amateur with no desire for monetary reward become involved in dangerous situations, not for the sake of performing social good, but because these dangers present interesting puzzles. During the Victorian period, when the British Empire was experiencing great financial stability, an unpaid amateur such as Holmes did not seem as odd. (2012 : 156-157)

Sherlock retient précisément de son héritage victorien, et d'une manière encore plus prononcée que chez le Holmes doyen, ce dégoût du « doing business ». La nonchalance, voire l'irritabilité, avec laquelle il refuse un paiement dans « The Blind Banker » choque étant donné que la situation financière précaire du duo du 221B Baker Street est connue du public. On voit au début de ce même épisode John regarder la montagne de factures à payer sur la table du salon et demander à Sherlock avec quel argent celles-ci seront acquittées. Le côté incongru de l'absence de rémunération pour Sherlock dans la série de la BBC est accentué par le fait que Jim Moriarty accepte le paiement de ses consultations et, en s'enrichissant, augmente son potentiel de pouvoir et acquiert une plus grande influence (*ibid.* : 160).

In both original stories and the adaptation, Moriarty points to similarities between himself and Sherlock Holmes. Modern-day Moriarty tells Sherlock "I'm a specialist, you see. Like you." Sherlock does not see Moriarty this way; in contrast to Holmes' grudging respect for intelligent criminals, Sherlock taunts 21st century Moriarty precisely because he gets paid for a living, and paid by private clients at that. (*Ibid.* : 161)

La réaction de Donovan, devant le comportement de Sherlock, ne tient pourtant pas simplement dans sa simple rémunération, mais aussi dans le plaisir qu'il tire de son travail *amateur*, ainsi que l'attitude générale de Sherlock

à l'égard de ses collègues policiers. Si le Holmes de Conan Doyle donnait de bonne foi le crédit d'une découverte à la police, Sherlock, quant à lui, entretient un rapport d'opposition au corps policier, cherchant constamment à le contredire et prouver les erreurs commises par ses enquêteurs.

Il n'est donc pas étonnant que le sergent Donovan soit un peu aigrie de la présence de Sherlock sur les lieux d'un crime. Sa tirade lancée à John plus haut, quant au potentiel criminel de Sherlock, sera réactivée plus tard dans le même épisode (*Sherlock*, 1.1, 48'10"), lorsque Sherlock expliquera à John la motivation d'un tueur en série : « That's the frailty of genius, John. It needs an audience. » Francesca Marinaro et Kayley Thomas analysent ce passage dans « "Don't Make People into Heroes, John". (Re/De)Constructing the Detective as Hero ».

On the one hand, this comment denotes the intense desire for attention that ultimately leads to the criminal's downfall – an emotional interference to which Sherlock would never allow himself to succumb. On the other, the remark seems singularly personal to Sherlock; the frailty of his own genius could ultimately lead to his downfall if he is in fact hovering on the edge of devious criminality. (2012 : 76)

Les seules choses qui empêchent Sherlock de sombrer dans cette criminalité sont son dégoût pour l'argent et son amitié avec John. John, tout comme le Watson doyen, se veut le miroir de la société dans laquelle il évolue. Or, la société victorienne qui faisait de Watson une boussole morale sans failles pour Holmes s'est mutée en une société contemporaine sociopathe, à la personnalité limite, dont John est aussi le reflet.

2.3.2 La sociopathie de John : miroir de la société contemporaine

Sherlock présente un John Watson « socialement dégénéré », selon le lexique de Nordau, sauvé de sa sociopathie latente par son amitié avec Sherlock, au même titre que cette relation stabilise le potentiel néfaste de Sherlock. Marinaro et Thomas expliquent :

The difference in degeneracy between the two men is slight, yet important to highlight. John risks being a social degenerate, a person who is living in society, but contributing nothing. He has the potential to lead an idle life and wither away. Sherlock, on the other hand, has the potential to be a criminal degenerate, partaking in criminal activity and doing harm to the society in which he lives. (2012 : 76)

La relation d'amitié du duo détective offre à John une réadaptation et une réinsertion sociale à son retour d'Afghanistan, tout en offrant à Sherlock une présence humanisante. Le personnage sans objectif, prompt à sombrer dans la délinquance sociale, est, selon McLaughlin, le protagoniste idéal des *adventure stories*, auxquelles elle associe le canon holmésien. Ces récits de fiction de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle⁴⁶ étaient principalement concentrés autour de l'idée d'un renouveau, de la renaissance sociale d'un individu retrouvant, à travers ses aventures, un objectif à son existence, à sa vie en société. Ce renouveau, selon David Trotter, s'explique ainsi :

[The authors of these stories] take exhausted, purposeless men [...] whom we expect to degenerate or wither away, and transposes them into a new territory, the frontier, where a more vigorous identity can be created. (Trotter, cité par Arata, dans McLaughlin, 2013 : 18)

Pour John Watson, de retour de la guerre, sans travail et vivant de sa pension militaire, le Londres criminel qu'il explore aux côtés de Sherlock Holmes

⁴⁶ On peut penser entre autres au *Tour du monde en 80 jours* de Jules Verne.

devient cette frontière où il se crée une nouvelle identité sociale : biographe et ami du détective de Baker Street.

Si Watson, dans les récits d'Arthur Conan Doyle représentait l'inébranlable moralité victorienne, le John de *Sherlock* n'est plus autant distancié, sur le plan de la représentation des caractères, de Sherlock que ne l'étaient le Watson et le Holmes doyliens. Les deux personnages de Moffat et Gatiss sont très similaires et partagent plusieurs traits de personnalité. C'est ce qui permet aux spectateurs de mieux saisir la nature de leur amitié : deux êtres, en marge de la société hypermoderne, qui ne peuvent fonctionner au sein de cette société que par cette amitié. Comme le rappelle Toadvine : « Therefore, when the title character of BBC's *Sherlock* claims to be a "high-functioning sociopath" (in *A Study in Pink*), John's character is equally called into question » (2012 : 49). Le fait que John Watson soit représenté, dans *Sherlock*, comme tout aussi dysfonctionnel que Sherlock prouve que la transformation flagrante du personnage moral de Watson est due à la perception changeante de la société sur elle-même : « Given the character's role as moral representative, his transformation is important because it calls into question the character of Holmes himself and, by extension, the culture that created him » (*idem*). En cherchant à examiner la manière dont Watson reflète ces changements dans la compréhension culturelle de la moralité ainsi que de la construction de la sociopathie, Toadvine compare, dans son chapitre, certaines des représentations du Watson doylien et d'autres du John de *Sherlock*, lesquelles font preuve d'une tendance antisociale importante.

John Watson, comme Conan Doyle l'a conçu, répond à tous les critères du professionnel victorien. Appartenant aux classes moyennes supérieures, à cette « bourgeoisie victorienne » (Caron, 2003 : 97), Dr Watson est généralement désigné par son titre. Les valeurs de la bourgeoisie victorienne sont basées sur l'ordre social et l'ordre moral. Comme l'écrit Claude Caron :

Si le premier permet de s'attirer la respectabilité, le second constitue l'élément essentiel de la reconnaissance de cette respectabilité. Il ne faut pas oublier que nous sommes à l'époque du *Self-Help*, cette notion qui donne, entre autres, aux bourgeois, la fierté de s'être construit eux-mêmes. (2003 : 97)

Comme tout autre professionnel victorien, Watson croit en l'idée du progrès et de la science, cette croyance qui, malgré les quelques remises en questions sociales, politiques et économiques du dernier quart du XIX^e siècle anglais⁴⁷, « reste profondément ancrée : une croyance dans la continuité du progrès – considérée comme une donnée inévitable » (Bédarida, 1974 : 80). En ce sens, il a la capacité de juger et d'apprécier les incroyables talents de son ami et collègue. Ses capacités physiques et son intelligence normale en font la définition idéale de l'homme de classe moyenne supérieure. Ses réactions aux actions de Holmes proviennent donc du code de comportement social victorien qui privilégiait l'éthique de travail, la modestie et la respectabilité. John Watson est la voix de la norme sociale du 221B Baker Street (Toadvine, 2012 : 53).

Steven Moffat et Mark Gatiss transforment le personnage doyen moralement rigide pour le rendre plus ambigu, à l'image de la société et du public de la série. John est médecin, certes, mais son identité professionnelle est problématique puisqu'il ne trouve pas d'employeur. Il représente, pour le public du XXI^e siècle, l'instabilité économique et émotionnelle propre à la société

⁴⁷ François Bédarida présente le dernier quart du XIX^e siècle anglais (1875-1900) comme une période de « crise et [de] métamorphoses du victorianisme » (1974 : 79), une période de mutations et d'interrogations centrée sur quatre débats majeurs. Premièrement, l'expansion impériale et la place de l'Empire dans les sphères politiques et économiques mondiales sont remises en question après les conflits en Inde (1857) et la guerre des Boers (1880-1881). Deuxièmement, les victoriens commencent à remettre en cause la gestion économique du système capitaliste libéral qui n'enraye pas la pauvreté des classes inférieures, mais la perpétue. Troisièmement, l'Angleterre connaît une série de réformes politiques liées à la démocratisation du gouvernement, réformes qui, sans être néfastes, bousculent et modifient toutefois le fonctionnement de la société anglaise. Finalement, la laïcisation de l'État et le recul des Églises jouent un rôle prépondérant dans un changement de la mentalité anglaise fin-de-siècle (Bédarida, 1974 : 79-80).

contemporaine. C'est cette « médiocrité » (Toadvine, 2012 : 55), cet inconfort de vivre selon les normes sociales imposées tout en s'y conformant, qui font de John le représentant de la classe moyenne du XXI^e siècle. C'est ce que la scène de l'épicerie dans l'épisode « The Blind Banker » de *Sherlock* cherche à montrer. John, comme le commun des mortels, fait son épicerie et se fâche contre une caisse à libre service lorsque sa carte de débit est refusée. Il expliquera l'événement selon ces termes : « I had a row in the shop with a chip and PIN machine [...] It sat there and I shouted abuse » (*Sherlock*, 1.2, 4'45"). John possède toutefois, entre ses moments d'impulsivité et de rage, un calme, un sang froid – tout militaire – et une compréhension de l'étiquette sociale qu'il a pourtant souvent du mal à respecter. Au contraire de Sherlock qui n'est souvent pas conscient de la portée de ses paroles ou de ses actions dans certains contextes sociaux, John est souvent appelé à calmer le jeu.

Si Sherlock est passionné par les casse-têtes que lui proposent ses clients – ou Moriarty – John, quant à lui, est attiré par le style de vie violent et dangereux que lui offrent les enquêtes de Sherlock. Le trouble de stress post-traumatique (*PTSD*) que lui diagnostique sa thérapeute au début de « A Study in Pink » est plutôt lu par Mycroft Holmes comme une dépendance au danger⁴⁸, faisant de John un « adrenaline junkie » (Toadvine, 2012 : 58). En ce sens, John est autant chasseur que Sherlock et ne vit que pour cette chasse urbaine effrénée. C'est au début de l'épisode « His Last Vow » que la série traite le plus clairement de cette dépendance (*Sherlock*, 3.3, 8'35"). John est marié à Mary et habite en périphérie de Londres. Son trouble de stress post-traumatique est revenu en force, signal d'un manque dévorant d'adrénaline et de sensations fortes. Un matin, la voisine du couple Watson cogne à leur porte et leur explique, en pleurs, que son fils toxicomane n'est pas rentré à la maison et qu'il est probablement toujours dans une usine désaffectée qui sert de piquerie. John se

⁴⁸ « You are not haunted by the war, Dr. Watson, you miss it. » (*Sherlock*, 1.1, 40'50")

propose immédiatement pour aller le chercher. Arrivé sur les lieux, il ne peut s'empêcher de faire preuve de violence et de battre un drogué à l'entrée du bâtiment afin de savoir où se trouve le jeune homme qu'il recherche. Sans Sherlock, John, mû tout autant par le sens du devoir que par l'attrait du danger et de l'aventure, se place dans des situations périlleuses, dans lesquelles il se positionne en héros et desquelles il démêle tout à grands coups de poing. C'est pourquoi malgré ses nombreux traits positifs, John ne peut offrir à Sherlock une orientation morale aussi forte que celle qu'incarnait le Watson doyen. Il faut aussi considérer le changement drastique de ce qui compose la moralité dans la société extrême-contemporaine, de ce flou moral dans lequel baigne désormais la société. Toadvine l'exprime en ces termes :

Recent adaptations have shown Watson to be more capable, more professional than earlier film predecessors; at the same time, his character displays moral confusion consistent with 21st century life. He may display moral outrage at the plight of victims, but his morality becomes situational and inconsistent as the character is placed in more difficult situations. (2012 : 59)

Ce flou éthique naît de ce que le public de la série télévisée est conditionné à voir Watson comme étant la voix de la raison du duo. En effet, même si les téléspectateurs ne sont pas familiarisés avec les récits du canon holmésien, ils le sont plus probablement avec la composition d'autres duos de détectives de séries ou de films de genre policier. La dynamique *bon cop/bad cop* des interrogatoires de suspects rappelle la dynamique du duo Watson/Sherlock. Devant un Holmes qui clame sans gêne être un sociopathe fonctionnel de haut niveau, le public ne peut voir John que comme une contrepartie plus stable et équilibrée. Cette dynamique du duo dissimule cependant aux yeux des spectateurs la véritable nature de John, « a trained killer transplanted to London and uncomfortable in his new environment » (*ibid.* : 60). Comme le souligne Toadvine, le fait que Watson soit à la fois un médecin et un tueur entraîné s'établit en preuve du caractère schizophrène de la société extrême-

contemporaine et l'acceptation croissante de l'ambiguïté morale au sein de cette même société. Ces altérations du personnage de Watson qu'apporte la transposition temporelle opérée dans *Sherlock* instiguent un commentaire sur notre rapport à une violence socialement acceptée au XXI^e siècle. April Toadvine, à ce sujet, reprend l'exemple de la fin du premier épisode de la série, « A Study in Pink ». Dans cet épisode, Sherlock affronte le tueur en série qu'il poursuivait. La vie du détective est en danger et c'est John Watson qui, par la fenêtre d'un immeuble voisin, abat d'un coup de revolver le tueur, avec froideur, détachement et précision. Sherlock le retrouve par la suite au milieu des ambulances, des policiers et des quidams. Le duo se moque alors du défunt criminel, lequel selon eux était un horrible chauffeur de taxi (*Sherlock*, 1.1, 85'30"). Cette absence totale de remords chez Watson prouve sa sociopathie. Toadvine ajoute en commentaire de cette scène :

If it has become acceptable, even in a time of war, to display a complete lack of remorse for the killing of another and, more importantly, to cover up that killing, then the society represented in particular by John Watson is one with a split personality, outwardly decrying the violence of crime while creating the conditions for its continuance. (Toadvine, 2012 : 63)

John et Sherlock ne sont pas les seuls à faire preuve de comportements à la limite des bonnes normes sociales. Mme Hudson a autrefois fait appel à Sherlock pour assurer l'exécution de son mari vendeur de stupéfiants en Floride. Molly Hooper laisse Sherlock fouetter le cadavre d'un de ses collègues à la morgue en mentionnant que le défunt était une personne sympathique (*He was nice*). Irène Adler, dominatrice professionnelle, se protège en volant et en échangeant des secrets gouvernementaux. Mycroft Holmes traite les êtres humains qui l'entourent de poissons rouges (*goldfishes*). Mary Morstan était un assassin professionnel dans le passé. D'ailleurs, lorsque John apprend la vérité sur l'identité secrète de son épouse, Mary, il pose la question : « Is everyone I've ever met a psychopath ? », ce à quoi Sherlock répond :

You were a doctor who went to war, you're a man who couldn't stand the suburbs for more than a month without storming a crack den beating a junkie. Your best friend is a sociopath who solves crimes as an alternative to getting high. Even the landlady used to run a drug cartel. [...] John, you are addicted to a certain lifestyle. You're abnormally attracted to dangerous situations and people, so is it truly such a surprise that the woman you fall in love with conforms to that pattern? (*Sherlock*, 3.3 : 56'50")

Le microcosme qui compose la société représentée dans la série, cette constellation sherlockéenne, fait essentiellement preuve de traits sociopathes, voire psychopathes dans certains cas. Le tout est défini par le rôle de miroir social que joue Watson. C'est parce que John Watson, depuis le XIX^e siècle, représente le public moyen – et de surcroît la société dans laquelle il évolue – que son avatar sherlockéen du XXI^e siècle, quelque peu asocial, révèle, à travers la transposition temporelle transmédiasique de l'adaptation, le malaise d'une société peut-être elle-même un peu sociopathe.

Ce qui retient à la fois Sherlock et John de sombrer dans le côté obscur de leur personnalité est cette amitié qu'ils entretiennent. *Sherlock* montre essentiellement le potentiel héroïque de son personnage éponyme. C'est ce que sous-entend Lestrade, dans « A Study in Pink » lorsqu'il affirme que « Sherlock Holmes is a great man, and I think one day, if we are very, very lucky, he might even be a good one » (*Sherlock*, 1.1, 67'38"). Cette réplique fait écho à la théorie de Thomas Carlyle, dans *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, selon laquelle le héros se cultive et se modèle à partir de deux aspects complémentaires : « greatness and goodness » (Carlyle, cité par Marinaro et Thomas, 2012 : 66). Carlyle conçoit le héros comme un être usant de ses talents et de ses dons afin de servir et d'améliorer l'humanité. Avant de devenir héros, l'homme et son potentiel brut doivent être modelés. Les talents inexercés, laissés sans instruction, ne suffisent pas à rendre le grand homme un héros. En ce sens, Sherlock Holmes possède tout le profil du grand homme de Carlyle, mais son

manque d'empathie et d'engagement émotionnel l'empêche d'accéder au statut de héros. John Watson, de son côté, ne possède pas le cerveau du grand détective, mais il est émotionnellement perspicace. Il est le cœur manquant au potentiel héros carlylien qu'est Holmes. Ensemble, Sherlock et John forment l'entité héroïque (66-67). L'amitié du duo, même si elle est soudée dans la marginalité et la sociopathie contribue tout de même au maintien de l'ordre social.

2.4 Nouvelle lecture du personnage technologique : de l'homme-machine au *digital native*⁴⁹

Sherlock propose une nouvelle lecture du personnage technologique : l'homme-machine victorien devient, dans *Sherlock*, un « digital native » dans un monde urbain technologique. Tout comme le Londres victorien était fétichisé dans les adaptations précédentes, Mark Gatiss et Steven Moffat ont voulu fétichiser l'ère moderne, soulignant des lieux précis d'un Londres du troisième millénaire. Aux images du Tower Bridge, de la cathédrale Saint-Paul et du Big Ben qui caractérisaient la ville dans les productions cinématographiques et télévisuelles du XX^e siècle sont ajoutées celles du London Eye, cette grande roue sur le bord de la Thames River, érigée pour les festivités de l'an 2000, de Canary Wharf, cet édifice du quartier des finances construit en forme d'œuf de verre et de métal et de Piccadilly Circus et ses écrans publicitaires. Ces représentations sont d'ailleurs centrales dans le générique d'ouverture de la série qui montre des séquences par intervalles (*time-lapse*) de la ville de Londres. La vitesse des images, le mouvement des automobiles et la présence de cette architecture hypermoderne connotent le rythme effréné de la vie quotidienne urbaine au XXI^e siècle. Comme Lynnette Porter l'écrit, ce « time-

⁴⁹ Plusieurs termes sont désormais acceptés par l'Office de la langue française pour traduire l'expression anglo-saxonne *digital native*, dont *digiborigène*, *natif numérique* et *numéricain*.

lapse shot speeds the traffic through a modern city center and portrays the hustle of a time-conscious, technology-driven society » (2012 : 164). Le Sherlock de la BBC fait preuve d'intelligence à travers son aisance avec les technologies numériques, tout comme le Holmes victorien savait utiliser les avancements technologiques de son époque pour conclure ses enquêtes.

2.4.1 L'homme machine de Conan Doyle

Arthur Conan Doyle comparait régulièrement sa créature fictive à une machine à calculer⁵⁰, définissant le travail de calcul et d'analyse comme seuls objectifs de son personnage. Sherlock Holmes est avant tout maître de l'information. Il connaît les outils à sa disposition et quel usage faire des informations qu'il acquiert. Le Holmes victorien archive en effet, dans une quantité importante de carnets et d'albums, des coupures de journaux et toutes les informations trouvées dans divers contextes, montant des dossiers complets sur nombre d'individus, comme c'est le cas d'Irène Adler. Il utilise aussi le télégraphe — traduit dans *Sherlock* par l'usage constant par le héros du téléphone intelligent et des messages textes — et, un peu plus tard, le téléphone, des inventions nouvelles à la seconde moitié du XIX^e siècle. Son réseau d'information s'étend aussi à l'extérieur du 221B avec les Baker Street Irregulars, ces enfants-clochards qui font office d'yeux et d'oreilles des rues de Londres. À l'époque victorienne, le détachement stoïque dont fait preuve Holmes est mieux accepté dans une société elle-même beaucoup plus réservée qu'il ne l'est de nos jours. Comme l'explique Svetlana Bochman, « it points to a shift in popular culture's reception of unusual technocratic intelligence, in particular, a shift from the Victorian audience's technocratic ease towards one of the greater discomfort in modern times » (Bochman, 2012 : 144-145). C'est l'alliance de cet inconfort lié à la présence technologique dans nos vies quotidiennes et notre

⁵⁰ « Holmes is as inhuman as a Babbage's Calculating machine. » (Doyle, cité par McLaughlin : 23).

dépendance – avouée ou non – à ces nouvelles technologies qui crée la force du personnage de Sherlock en tant que natif numérique.

2.4.2 Sherlock, le *digital native*

Marie Maillos, dans son article intitulé « Une génération Sherlock-ed », remarque précisément cette tendance télévisuelle à mettre en scène des personnages inspirés de Sherlock Holmes au cours de la dernière décennie⁵¹. Maillos dresse un historique de l'évolution des personnages principaux à la télévision depuis 1990. Une transition s'est opérée entre le génie universitaire surdoué des années 1990 et ce que Maillos nomme le « lecteur de signes » qui apparaît au début du troisième millénaire. Selon elle, ce sont les réseaux sociaux, le web et les nouvelles technologies qui permettent cette transition. L'être intelligent au XXI^e siècle est perspicace avant tout.

Parce qu'il n'est plus besoin d'avoir les sept doctorats de Sam Beckett [*Quantum Leap*, NBC, 1989-1993] pour accéder à ce qu'il sait et plus encore, les « lecteurs de signes » ont fait leur apparition. Le pouvoir de ces génies n'est plus tant dans leur esprit, mais à l'extérieur d'eux : le monde est leur ordinateur. (Maillos, 2014 : 270)

L'expression « lecteur de signes » renvoie à cette définition du détective qu'en fait Carlo Ginzburg (voir Chap. 1). Le détective, tel le chasseur, lit et déchiffre les traces laissées par sa proie dans l'environnement. De la même manière, le Sherlock de Moffat et Gatiss est un détective-chasseur, qui lit dans les traces et les signes de la quotidienneté urbaine, les personnages et les criminels qu'il croise. En modernisant l'univers holmésien, les créateurs de *Sherlock*, suivant cette tendance télévisuelle du héros lecteur de signes, ont fait

⁵¹ Marie Maillos se penche sur six séries contemporaines : *House MD* (FOX, 2004-2012), *The Mentalist* (CBS, 2008-), *Lie to Me* (FOX, 2009-2011), *Sherlock* (BBC, 2010-), *Elementary* (CBS, 2012-) et *True Detective* (HBO, 2014-).

de leur détective un natif numérique, transformation qui sert, par ailleurs, très bien la transposition temporelle. Rhonda Harris Taylor, dans « The "Great Game" of Information: The BBC's Digital Native » base sa définition du *digital native* sur celle de Marc Prensky. Selon ce dernier, la population née après 1970 ou qui a grandi avec les technologies du XXI^e siècle est « native » d'un monde numérique, alors que la population plus âgée est « (im)migrante numérique », ne possédant pas la fluidité naturelle des *digital natives* dans un environnement numérique (Taylor, 2012 : 130). Dans les commentaires enregistrés à l'appui du visionnement de l'épisode « A Study in Pink », Steven Moffat et Mark Gatiss affirment :

Sherlock Holmes was a man of his age and in the 19th century, he was a modern man. [...] So we wanted him to be completely a man of now and someone who has access to a vast storage of knowledge. He would no longer have a system of box files, he would be intensely computer literate and gadgy. [...] The Internet was made for Sherlock Holmes. [...] He was absolutely born for this era. (Commentaire audio à l'appui de *Sherlock*, 1.1, 15'8")

Sherlock, en sa qualité unique de détective consultant, métier qu'il dit avoir inventé, rappelle les idées de Thomas Malone, auteur de *The Future of Work*. Malone décrit dans son ouvrage une révolution similaire à la révolution industrielle du XIX^e siècle dans la relation qu'entretiennent les individus à leur travail au XXI^e siècle.

New information technologies make this revolution possible. Dispersed physically but connected by technology, workers are now able [...] to make their own decisions using information gathered from many other people and places. (Malone, 2004 : 4)

Sherlock utilise son téléphone intelligent comme extension de son esprit, mais aussi comme un outil nécessaire à son travail. D'ailleurs, l'enquête présentée dans « A Study in Pink » se construit justement à partir du cellulaire

perdu de la victime. Élément mobile de communication, localisable par GPS, c'est une chasse à l'objet technologique qui s'amorce puisque retrouver le téléphone signifie découvrir le meurtrier. Lorsque Sherlock analyse les lieux du meurtre de la dame en rose, l'usage qu'il fait de son cellulaire participe à son exploit de prestidigitateur. En effet, dans cette scène, le téléphone intelligent fait office de prolongement du corps, mais surtout du cerveau. Les informations que Sherlock tire des applications de son téléphone, le Holmes victorien les aurait trouvées en décortiquant des articles de journaux et des horaires de train. En ce sens, il n'est pas étonnant que Sherlock soit intrigué par Irène Adler, dans « A Scandal in Belgravia » : Adler cherche, amasse et conserve des informations de toutes sortes, telles que des photos embarrassantes de gens haut placés et des secrets d'État, dans son téléphone intelligent. Ce téléphone est d'ailleurs l'unique souvenir que Sherlock gardera d'elle à la fin de l'épisode.

On retrouve aussi chez Sherlock un côté plus inquiétant, fondé principalement par cette fusion entre l'esprit et la machine, dans la fluidité numérique que le détective possède. Dans une entrevue sur le site web de PBS *Masterpiece Mystery!*, Benedict Cumberbatch, l'acteur incarnant Sherlock à l'écran, affirme : « [Sherlock]'s got an extraordinary ability to marry technology with instant thought » (cité par Taylor, 2012 : 139). Cette phrase résume parfaitement le processus mental du détective visuellement reproduit à l'écran pour le téléspectateur. Deux moments de la série se démarquent dans cette optique. Le premier se situe dans « A Study in Pink ». Alors que Sherlock et John poursuivent un taxi en plein cœur de Londres, s'ajoute aux images de la poursuite la carte mentale de Sherlock, sorte de GPS qui ne se limite pourtant pas aux rues et aux sens uniques. Le tracé du GPS-Sherlock propose des ruelles sombres, des escaliers de secours et du parcours de toits, tout en recalculant constamment deux trajets : celui emprunté par le duo détective, mais aussi celui du taxi dans le but de trouver un point de rencontre des deux routes. Anne Kustritz et Melanie E. S. Kohnen écrivent à ce sujet : « Sherlock's ability to

recalculate his route through the city in real time echoes the possibilities of digital mapping, which translates physical space into data that can be parsed and calculated » (2012 : 96). Alors que courent dans les rues et sur les toits les deux comparses, des pictogrammes et des lumières de signalisation sont juxtaposés à l'image, manière visuelle d'expliquer la cohésion effectuée entre le territoire physique des rues de Londres et le territoire mental, fictif, imaginé et calculé par Sherlock.

Le second moment se trouve dans « The Hounds of Baskerville » alors que Sherlock se retire dans son palais de mémoire, par les *loci*, une méthode mnémotechnique utilisée depuis l'Antiquité « consistant à associer des lieux connus des éléments que l'on veut mémoriser » (Maillos, 2014 : 271). La mémoire du détective et son processus de réflexion sont alors exposés aux yeux du spectateur. Mots, lettres, images et pictogrammes flottent autour de la tête de Sherlock, manipulés par les mouvements furtifs, saccadés, des mains du détective qui chassent certaines idées de son esprit pour en analyser d'autres plus en profondeur. Encore une fois, la scène montre cette étroite relation entre le monde extérieur, représenté par l'espace de la salle dans laquelle se trouve Sherlock, et le monde intérieur, représenté par les mots-clés et les images synthétisant les informations que consulte le détective dans son esprit, les deux mondes étant joints par l'image télévisuelle et les interactions physiques de Sherlock avec les images de ses pensées à l'écran.

Dans le monde technocentriste du natif numérique, le danger d'une surcharge d'information (*information overload*) plane toujours. Comme l'explique Taylor :

Information overload can lead to a condition of information fatigue [...]. Such fatigue would be characterized by doubt, anxiety, inability to think, and more information seeking. Information overload implicitly carries a time limit that cannot be met – for instance, one cannot live long enough to actually sort through, or control, global incremental information generation (chaos). (2012 : 140)

Sherlock peut apparaître aux téléspectateurs du XXI^e siècle comme une figure légèrement inquiétante par sa forte proximité, voire sa fusion, avec la technologie numérique. Il incarne à la fois une figure rassurante, celle d'un être capable de gérer le flux incessant d'informations et faire sens de celui-ci. Cette fonction du héros est renforcée par la présence de sa némésis, Moriarty, qui, comme l'écrit Taylor, personnifie le désordre de la surcharge informationnelle, un chaos insurmontable (*ibid.* : 141). Ce qui rassure le spectateur quant à Sherlock dans l'épisode « The Great Game » par exemple, c'est que, confronté à la surcharge d'informations lancée par Moriarty et tâchant de résoudre les énigmes de son ennemi, Sherlock finit par articuler ses propres valeurs et, face au chaos, par se ranger du côté des êtres humains, des victimes du jeu de Moriarty. Il fera sens du chaos informationnel et sauvera la dernière victime, un enfant. *Sherlock* propose la possibilité que la connaissance technologique, l'intelligence cognitive, la compassion et l'empathie puissent être l'apanage d'une seule et même personne. Sherlock interpelle la communauté numérique, mais aussi les aficionados holmésiens, qui composent le bastion de fans de la série puisqu'il est à la fois le miroir d'une génération, mais il porte en lui aussi les traces de l'évolution technologique et se meut avec aisance dans un univers hypermoderne. Marie Maillos écrit : « [Sherlock est] le fantasme d'une population plongée dans l'anonymat, d'individus conscients de leur insignifiance dans un monde presque intégralement interconnecté » (2014 : 279). Plus encore, comme nous le verrons au cours du prochain chapitre, la génération numérique qui compose la communauté de fans de *Sherlock* se reconnaît dans la figure geek et *digital native* de Sherlock et l'idolâtre.

CHAPITRE III

SHERLOCK : DE L'IMPORTANCE DE LA COMMUNAUTÉ DES FANS DANS L'ÉMANCIPATION TRANSMÉDIATIQUE DU MYTHE HOLMÉSIEEN

I Believe in Sherlock Holmes.

Philip Anderson, « The Empty Hearse »
Sherlock, 2014

Louisa Ellen Stein et Kristina Busse, dans leur introduction à *Sherlock and Transmedia Fandom*, n'hésitent pas à l'affirmer : Sherlock Holmes est non seulement une figure, mais un texte transmédiatique se développant continuellement (Stein et Busse, 2012 : 9-10). Ce qui rend possible cette expansion tient précisément à la présence constante d'une communauté de fans au sein du processus de production et de réception des œuvres holmésiennes. Le fan en lui-même est une personne fascinée, voire obsédée – à divers degrés – par une célébrité, un groupe de musique, un film ou une télésérie. Il s'agit d'un enthousiaste émotionnellement attaché à l'objet de son *culte médiatique* (Hills, 2002 : 131). Le fan exprime le plus souvent son attachement par une production littéraire ou artistique (*fan art*, *fan fiction* et/ou *fan video*) et par un discours factuel engagé et développé sur l'objet, discours qui s'ouvre souvent en dialogue au sein du *fandom* lié à la production culturelle en question. Le terme *fandom*, contraction de *fanatic* et *domain*, renvoie à cette idée d'un espace d'échanges, un territoire virtuel et culturel appartenant à une communauté. Matt Hills préférera l'expression *fan culture* à celle de *fandom*, cette nouvelle terminologie

s'appuyant sur le caractère socialement construit de ces communautés qui, comme le soutient Hills dans *Fan Cultures*, se situent à cheval entre consumérisme et résistance, entre hiérarchie et communauté, entre l'accumulation de connaissances et la production culturelle, entre la fiction et la réalité.

Sherlock Holmes serait, selon plusieurs⁵², la production culturelle ayant engendré la première apparition d'une communauté de fans en son acceptation contemporaine. Il est en effet possible de constater, dans les productions littéraires et artistiques contemporaines de la publication en série des aventures de Sherlock Holmes, un engouement marqué pour le grand détective par le nombre important d'adaptations, de pastiches et de parodies littéraires, de productions théâtrales et de productions cinématographiques, qui forment la base de l'émancipation transmédiatique du mythe dès les premières parutions des nouvelles de Conan Doyle dans le *Strand Magazine*. Conan Doyle lui-même (voir Chap. 1) avait remarqué l'engouement des lecteurs pour son personnage de fiction : les jeunes touristes qui voulaient absolument voir la demeure de Holmes lors de leur tour de la ville, les messages et les énigmes adressés à Holmes que reçut l'écrivain (Sigaux, 1968 : 138-160), les brassards noirs portés par les lecteurs en deuil à la mort du détective dans « The Final Problem », etc.

Ce même phénomène, né au XIX^e siècle, se répète en 2010 avec la diffusion de la première saison de *Sherlock*. Il ne faut pourtant pas se méprendre ici : le mythe holmésien a toujours, depuis ses débuts, possédé un bassin plus ou moins large d'aficionados, se rassemblant, pour la plupart, dans des clubs littéraires tels que les Baker Street Irregulars, la Société Sherlock Holmes de France, les Spence Munros d'Halifax ou encore le Sherlock Holmes

⁵² Soulignons ici les ouvrages suivants : Louisa Stein et Kristina Busse (dir.) (2012), *Sherlock and Transmedia Fandom* ; Natacha Levet (2012), *Sherlock Holmes: de Baker Street au grand écran* ; Denis Mellier (1999), *Sherlock et le signe de la fiction* ; Samuel Archibald (2009), « Épître aux Geeks: pour un théorie de la culture participative ».

Pipe Club de Boston⁵³. Avec la diffusion de nouvelles adaptations de Sherlock Holmes et l'apparition d'Internet⁵⁴, la communauté holmésienne s'est élargie, non sans quelques désaccords et divisions internes, basés principalement sur l'écart générationnel entre les aficionados holmésiens typiquement littéraires et les fans des productions cinématographiques et télévisuelles des dix dernières années. Or, *Sherlock* a réussi, à rassembler les deux groupes. Ceci peut s'expliquer par le fait que *Sherlock* se constitue non seulement à partir du canon, mais aussi à partir de toutes les adaptations et remédiatisations subséquentes du mythe. C'est ce que Matt Hills nomme la « fidélité hérétique » :

Heretical fidelity responds intertextually not just to the Canon, but to a plethora of different Holmes, whether Rathbone or Brett. Needing to clear away rival images of the character, *Sherlock* enters not only intertextual but also transmedia relations with literature, film, and other TV versions. (2012 : 37)

Sherlock déstabilise les principes de l'intertextualité. Il n'y a plus, comme le suggérait Gérard Genette, un *hypotexte* (un texte source), et un *hypertexte* (dérivé de cette source). *Sherlock* est une œuvre héritière du mythe, mais agit pourtant comme texte primaire. C'est ce qu'évoque Ashley D. Polasek dans « Winning "The Grand Game". *Sherlock* and the Fragmentation of Fan Discourse » :

⁵³ Peter Blau, sur son site *Sherlocktron*, répertorie 920 sociétés holmésiennes, dont 419 seulement seraient toujours actives en date du 3 février 2015.

⁵⁴ L'apparition d'Internet est un facteur déterminant dans l'élargissement de la communauté holmésienne comme l'explique Samuel Archibald lorsqu'il écrit dans son « Épître aux Geeks » : « Les travaux récents de Jenkins [...] l'indiquent, la culture médiatique contemporaine est animée par la collision entre deux convergences [...] : celle des conglomerats médiatiques d'un côté (qu'il nomme *corporate convergence*), celle des consommateurs maîtrisant les outils numériques de l'autre (*grassroots convergence*). Le Web ne sera pas le lieu d'une utopie culturelle et politique réalisée, comme dans les premières formulations enthousiastes de son potentiel chez Lévy (1994) ou de Kerckhove (1997). Il est d'ores et déjà un champ de bataille où s'affrontent une culture du savoir et une culture de la commodité [...], l'une vouée à la libre circulation des contenus imaginaires et des idées, l'autre décidée à les maintenir à l'état de biens monnayables. » (2013)

Because it has written its own antecedent out of existence, viewers are obliged to engage with *Sherlock* as though it were a primary text. This does not mean that viewers don't recognize and appreciate that the series is an adaptation, but rather that it functions on a level equal to its source instead of as subordinate to it. The consequence of *Sherlock's* innocence on the charge of fiction libel is a positive response from even the most discerning fans. *Sherlock* wins favor among Sherlockians because it has broken the rules of the game. (2012 : 46)

Sherlock rassemble autant les aficionados holmésiens qu'une nouvelle base de fans exclusive à la série. La chaîne BBC nourrit même la dynamique transmédiatique du mythe, en fournissant des fictions satellites complémentaires à la série (sites Web et applications). Les fans sont aussi très productifs (*fan fiction*, *fanvid*, *fan art*, etc.) et participent à l'élaboration et à la complétion de l'univers sherlockéen. Dans ce chapitre, nous verrons comment *Sherlock* réussit, d'un côté, à rallier le bastion des holmésiens traditionnels et, de l'autre, à se créer un nouveau public, une communauté de fans propres à cette incarnation précise de Sherlock Holmes jouée par Benedict Cumberbatch. Puis, nous analyserons comment la communauté des fans influence la composition des œuvres, en se penchant plus précisément sur les épisodes « The Reichenbach Fall » et « The Empty Hearse », ainsi que sur l'hiatus⁵⁵ entre ces deux épisodes qui fut une période de grande effervescence au sein de la communauté des fans.

⁵⁵ Cette période s'étend du 15 janvier 2012 (diffusion de « The Reichenbach Fall ») au 1er janvier 2014 (diffusion de « The Empty Hearse »). Ces dates de diffusion sont celles de la Grande-Bretagne, les diffusions américaines sont souvent retardées, comme ce fut le cas avec « The Empty Hearse » qui ne fut présenté au public américain sur la chaîne PBS que le 22 janvier 2014.

3.1. Construire *Sherlock*, ou comment attirer les aficionados holmésiens et fidéliser un nouveau public

Le tour de magie de *Sherlock*, c'est qu'il n'est pas nécessaire de connaître Sherlock Holmes, le canon et le mythe pour apprécier la série télévisuelle que proposent Steven Moffat et Mark Gatiss. Le fin connaisseur holmésien reconnaît toutefois au fil des épisodes les échos intertextuels, les diverses modulations et variations des références au mythe holmésien qui construisent *Sherlock* et en retire un grand plaisir. C'est la présence de ces multiples niveaux de lecture qui fait la force de la série. Jean Du Verger, dans son article « Échos et remake dans les séries télévisées des années 1960 à nos jours » introduit une notion intéressante afin de comprendre l'implication des spectateurs dans la série *Sherlock*. Il rappelle que le concept d'écho trouve ses racines à l'Antiquité à la fois en musique, mais aussi en littérature. Il écrit :

L'écho repose sur le principe rhétorique [...] de la répétition, mais une répétition qui se fonde à la fois sur la similitude et la différence. Le phénomène acoustique de l'écho prolonge le son de la voix originelle qui se réverbère, se fragmente et se dissémine dans l'espace — en l'occurrence ici, le texte télévisé ou filmique. L'écho n'est donc pas simple répétition mais, [...] il participe à la réécriture perpétuelle du texte culturel populaire [...]. (Du Verger, 2014 : 57)

Du Verger ajoute que l'écho joue un rôle prépondérant dans la consolidation du mythe culturel populaire, « véritable chambre d'échos » au sein de laquelle le téléspectateur doit constamment solliciter sa mémoire, sans cesse relancée, ravivée, par les références dont sont construites les séries télévisées. Dans le contexte du roman policier qu'invoque la série *Sherlock*, les échos sont autant d'indices — au sens où l'entend Yves Reuter dans *Le roman policier* (2009) — repérables et repérés par le spectateur. Si le jeu du roman policier est basé sur la capacité du lecteur à percevoir et déchiffrer les pistes au fil des pages, l'écho intertextuel interpelle le spectateur dans sa compréhension de

l'œuvre télévisuelle. Nous verrons ainsi comment se déploie la dynamique de l'écho intertextuel lorsqu'il est utilisé comme indice de façon à impliquer le spectateur. Ce constat ouvrira par la suite la voie à l'analyse plus poussée de l'implication productive des fans depuis l'identification et le partage d'un indice intertextuel jusqu'à la création d'un artéfact, analyse reposant sur la catégorisation de la production des fans établie par John Fiske dans « The Cultural Economy of Fandom » (1992), et revue par Matt Hills en 2013 dans « Fiske's 'textual productivity' and digital fandom : Web 2.0 democratization versus fan distinction ».

3.1.1 Dynamique de l'écho intertextuel comme indice dans l'implication du spectateur

Dans *Le roman policier*, Yves Reuter distingue trois familles d'indices, soit l'indice fictionnel, inscrit comme élément au sein de la fiction; l'indice linguistique, caché dans les dialogues; et l'indice scriptural, jeu du texte ou renvoi intertextuel (Reuter, 2009 : 44). La dynamique de l'écho intertextuel utilisé comme indice implique le spectateur dans la production de sens de l'objet télévisuel, implication qui pousse le fan à exprimer son attachement à l'objet culte à travers la production d'artéfacts, littéraires ou artistiques. John Fiske, dans « The Cultural Economy of Fandom » établit trois catégories de production des fans. La production sémiotique est une pratique, essentiellement intériorisée, qui consiste à prendre l'objet de culte et à en tirer un sens directement lié à son identité et ses expériences sociales. La production énonciative, typiquement (mais pas uniquement) liée au langage verbal, est déterminée par son contexte d'énonciation, le cadre sociotemporel, générationnel et local du fan. La production textuelle rassemble tous les textes écrits (et les productions artistiques) créés par des fans circulant à l'intérieur de la communauté (Fiske, 1992 : 37-39). Nous tenterons ici de démontrer quelles

formes prend cette dynamique de l'écho intertextuel dans *Sherlock* et comment l'implication du fan se transpose dans sa production.

Aurélie Villers définit l'allusion comme étant un « repère intertextuel fondamental [...] » (2014 : 124), un indice linguistique dans la construction scénaristique de la série télévisée contemporaine, énigme cachée dans la série que le téléspectateur s'amuse à rechercher et déchiffrer⁵⁶. On retrouve dans *Sherlock* nombre d'allusions. Par exemple, au début de « A Study in Pink », lorsque John Watson rencontre Stamford, les deux amis boivent un café sur un banc de parc (*Sherlock*, 1.1, 7'53"). Sur le manchon des verres de carton est imprimé le mot « Criterion ». Le néophyte ne pourrait y voir que le nom du commerce où John et Stamford ont acheté leurs cafés, un *coffee shop* comme un autre, probablement au coin de la rue du parc. Et le néophyte n'aurait pas tort : ce café, dans l'espace fictif de l'univers sherlockéen, provient d'un commerce ordinaire. Or, ce que le néophyte ne perçoit pas, c'est qu'il s'agit là d'un clin d'œil au lieu de rencontre de Watson et de Stamford dans le canon, plus précisément dans *A Study in Scarlet*, le Criterion Bar (C. Doyle, [1887] 1993 : 11). L'intertexte est subtil : le Criterion Bar n'est mentionné qu'une seule fois dans tout le canon, à la première page du premier roman mettant en scène Sherlock Holmes⁵⁷. L'allusion reprend ici la nature linguistique de l'indice de Reuter, l'écho intertextuel étant basé sur le langage et trouve aussi son essence dans le cadre sociotemporel des spectateurs et implique le bagage de connaissances du fan. On retrouve un autre exemple d'écho intertextuel dans ce court échange entre Sherlock et son frère Mycroft dans « The Great Game » :

⁵⁶ Pensons à des séries comme *Fringe* (FOX, 2008-2013) ou *Lost* (ABC, 2004-2010).

⁵⁷ Au retour de la guerre en Afghanistan, John Watson croise au Criterion Bar un ancien camarade de l'école de médecine, Stamford. Alors que Watson explique à son ami qu'il est bien difficile de trouver un loyer abordable à Londres, Stamford lui propose de rencontrer une de ses connaissances, un certain Sherlock Holmes à la recherche d'un colocataire afin de partager un logement sur Baker Street. (*A Study in Scarlet*)

Sherlock : How's the diet?
 Mycroft : Fine. (*Sherlock*, 1.3, 8'31")

Conversation aigre, certes, mais pourtant banale, si ce n'est qu'elle fait sourire l'aficionado holmésien. L'écho ici est un indice linguistique implicitement dissimulé dans un dialogue. Cet échange fait allusion à la corpulence du Mycroft Holmes doyen, obèse morbide à mille lieues du Mycroft filiforme interprété par Mark Gatiss⁵⁸.

La citation altérée par la transposition est très fréquente dans *Sherlock*. On retrouve beaucoup d'exemples, le scénario se construisant principalement sur l'impact de la transposition temporelle sur les personnages de l'univers holmésien. Notons ici que la phrase célèbre de Holmes à l'égard de Watson : « I am lost without my Boswell » (C. Doyle, [1891a] 1993 : 120), se transforme dans « The Great Game » en « I'd be lost without my blogger » (*Sherlock*, 1.3, 11'2"), rappelant le rôle de biographe de Watson⁵⁹, désormais blogueur à l'ère contemporaine. Dans « A Study in Pink », le fameux « three pipe problem » (C. Doyle, [1891 b] 1993 : 139) du Holmes doyen⁶⁰ devient le « three patches

⁵⁸ Mycroft Holmes, le frère du célèbre détective, est un personnage peu présent dans les récits de Conan Doyle. Il est décrit comme étant morbidement obèse, autant sinon plus perspicace que Sherlock Holmes et énormément paresseux. Mycroft passe ses journées et ses soirées au Diogenes Club, un club dont les membres n'échangent aucune parole et où il est interdit de faire le moindre bruit. Dans *Sherlock*, Mark Gatiss, co-scénariste de la série, incarne le frère de Sherlock. La série met de l'avant la relation conflictuelle entre les deux frères, les jeux de jalousie et de supériorité. Au contraire du Mycroft doyen, le Mycroft incarné par Gatiss n'est pas obèse, mais est plutôt montré comme un homme soucieux de son apparence qui s'entraîne au gym et suit des régimes.

⁵⁹ James Boswell était un avocat et auteur écossais du XVII^e siècle mieux connu pour les biographies qu'il a publiées de ses contemporains. Son nom de famille s'est inscrit dans la langue anglaise, le terme *Boswell* référant à un compagnon constant qui, remplissant le rôle de biographe, publie ses observations.

⁶⁰ Dans chaque récit de Conan Doyle, Sherlock Holmes se retire pour réfléchir à une enquête en cours. Ce retrait mental se définit par la position corporelle de Holmes (recroquevillé sur un fauteuil) et par la quantité phénoménale de tabac fumé durant ses moments de réflexion. L'intensité et la complexité du problème se calculent même en quantité de tabac consommé. C'est pourquoi dans « The Red-Headed League », Holmes affirme que l'énigme lui demandera de fumer trois pipes de tabac.

problem » (*Sherlock*, 1.1, 42'34") puisque, selon Sherlock, il est devenu impossible de fumer à Londres, d'où son recours aux timbres de nicotine. Ce type de citation n'est pas uniquement présent dans les dialogues, il est aussi présent visuellement. L'exemple suivant, tiré de « The Great Game », le démontre bien. Ennuyé, Sherlock vide le chargeur de son pistolet sur le mur de son appartement. Dans la version de Conan Doyle⁶¹, Holmes écrit sur le mur, en impacts de balle, les lettres « VR », signifiant *Victoria Regina*, initiales de la Reine Victoria (C. Doyle, « The Musgrave Ritual », [1893a] 1993 : 354). Or, dans *Sherlock*, le détective ennuyé dessine de ses balles un *smiley*, une émoticône (*Sherlock*, 1.3, 2'59"). Par ce déplacement, les créateurs de *Sherlock* réaffirment que l'empire n'est plus tant celui d'une monarchie régularisant les mœurs que celui des technologies numériques qui font partie de notre quotidien, s'insèrent dans notre intimité et nous tiennent en gouverne.

La citation est parfois reproduite intacte, mais transformée par le contexte dans lequel les personnages la reprennent. C'est ce qu'on peut remarquer dans « The Hounds of Baskerville ». Lorsque Henry s'exclame : « They were the footprints of a gigantic hound! » (*Sherlock*, 2.2, 12'35"), Sherlock se prend alors d'intérêt pour l'enquête, non pas parce que son client est soudainement devenu plus convaincant, mais bien parce que l'usage du mot « hound » l'étonne par sa désuétude⁶². On retrouve, toujours dans le même

⁶¹ Lors d'une de ses périodes moroses suivant la résolution d'une enquête, Holmes, ennuyé, tire sur le mur du salon, traçant de ses balles les initiales V. R. de la Reine Victoria. Chez Doyle, cette action ne représente rien de particulier, sinon la marque du patriotisme impérial de l'ère victorienne.

⁶² Dans les récits de Doyle, Sir Henry Baskerville est troublé par une légende ancestrale selon laquelle un énorme chien fantôme hanterait la lande du Dartmoor. Dans le roman original, l'usage du terme *hound* n'est pas anachronique. Il sert bel et bien à définir dans des mots plus accessibles cette bête diabolique. Or, dans *Sherlock*, l'usage du terme *hound* est désuet au XXI^e siècle et c'est justement ce qui pousse Sherlock à enquêter sur l'affaire de la mort étrange du père d'Henry, vingt ans plus tôt. Ce qui intrigue précisément Sherlock devient la clé de l'énigme : pourquoi un jeune homme du troisième millénaire, bien qu'habitant en campagne, utilise le mot *hound* pour désigner la créature dont il dit avoir lu les *traces*. Pourquoi son esprit s'est-il fixé sur ce mot? En fait, *hound* doit être plutôt lu H.O.U.N.D., l'acronyme d'un projet militaire secret que le jeune Henry, lors de la mort de son père, a inconsciemment enregistré

épisode, l'exemple ultime de la citation altérée par la transposition. Sherlock, terrorisé par la bête qu'il a cru voir, s'emporte dans un discours très proche du Holmes doyen, sur la dichotomie nécessaire entre l'émotion et la raison, discours au cours duquel il déclare à Watson : « Once you've ruled out the impossible, what ever remains however improbable must be true. » La citation, tirée de *The Sign of Four*⁶³, a d'ailleurs été reprise par Spock, dans *Star Trek VI : The Undiscovered Country* (1991), sous la plume de Nicholas Meyer. Or, dans *Sherlock*, on assiste à une inversion des renvois intertextuels.

John : Look, Sherlock. We have to be rational about this. Okay? Now, you of all people can't just... let's just stick to what we know, yes? Stick to the facts.

Sherlock : Once you ruled out the impossible what ever remains however improbable must be true. [...] Look at me, John, I'm afraid. [...] I've always been able to keep myself distant. Divorce myself from feelings. But look, you see? My body's betraying me. Interesting, yes? Emotions. The grit on the lens, the fly in the ointment!

John : Yeah, all right, Spock! (*Sherlock*, 2.2, 42'24")

Cette épithète peut sembler, à première vue, être un hommage intertextuel puisque, comme l'écrit Aurélie Villers, en « déplaçant la simple référence, l'hommage intertextuel est utilisé comme commentaire (souvent proleptique) de la scène dans laquelle il est inséré » (2014 : 126). Or, dans ce cas-ci, la référence déplacée renvoie au caractère uchronique de la transposition temporelle. Sherlock Holmes est l'ancêtre direct de Spock, du moins dans les scénarios de *Star Trek* écrits par Nicholas Meyer. Si Spock est un renvoi intertextuel au Holmes doyen, *Sherlock*, citant lui aussi Conan Doyle, devrait

dans son cerveau. La série opère alors un déplacement : le chien (*hound*) des Baskerville devient le projet militaire H.O.U.N.D. (acronyme composé de la première lettre des noms des scientifiques ayant développé une drogue destinée à augmenter l'agressivité des soldats au combat).

⁶³ La citation est légèrement altérée. « When you have eliminate the impossible, whatever remains, however improbable, must be the truth. » (C. Doyle, *The Sign of Four*, [1890] 1993 : 80).

se situer hiérarchiquement au même niveau référentiel que Spock, puisque l'hypotexte reste, dans les deux cas, la citation de Holmes. Or, en transposant le détective victorien au XXI^e siècle, Moffat et Gatiss ont aussi effacé toute incarnation primaire de Sherlock Holmes. Spock devient dès lors l'origine de la citation évoquée dans le discours de Sherlock, ce que souligne John⁶⁴. Cette scène opère un énorme pied de nez aux mécanismes du jeu intertextuel puisqu'elle déconstruit la hiérarchie habituelle de renvois intertextuels tout en affirmant la primauté hérétique de son univers de fiction.

Ces différents degrés de lecture et de jeux intertextuels sont responsables, entre autres, de l'attrait de la série pour les holmésiens *purs*. Notons aussi l'apport important dans cette séduction du rapport de proximité avec le mythe entier (et non seulement avec le canon). Ce bris du *Grand Game*⁶⁵ que décrit Ashley D. Polasek, cette « fidélité hérétique » que mentionne Matt Hills, tient en ce que Moffat et Gatiss donnent aux téléspectateurs la chance de voir les ficelles qui construisent l'univers recomposé de *Sherlock*, tout en disséminant ces répétitions et variations du mythe au sein d'une œuvre qui se tient en elle-même. Le succès de ce jeu tient, finalement, en ce qu'il est aussi sophistiqué que le jeu original, dont il prolonge et renouvelle l'expérience en s'inspirant entre autres des codes vidéoludiques. De la productivité sémiotique qui implique le déchiffrement d'échos intertextuels présentés comme indices au sein du récit télévisuel, *Sherlock* pousse les fans à produire à leur tour un *texte*⁶⁶, un artéfact né du culte de l'objet médiatique (Fiske, 1992 : 39). La catégorisation de production des fans établie par Fiske est pourtant aujourd'hui

⁶⁴ Selon cette logique, pourtant, Spock, ancêtre direct de Holmes, ne devrait pas exister ou du moins devrait puiser ses origines d'une tout autre source.

⁶⁵ Le *Grand Game* est l'appellation donnée au jeu des *aficionados* holmésiens qui consiste à croire/faire croire à la réalité des personnages fictifs de Conan Doyle. C'est à partir du *Grand Game* que sont délimités les invariants du canon auxquels doivent se conformer les auteurs de récits apocryphes, par exemple.

⁶⁶ Le terme « texte » est ici utilisé selon la définition qu'en fait Roland Barthes (1973).

désuète, affirme Matt Hills (2013 : 130). À l'ère du Web 2.0, la production textuelle telle quelle était présentée par Fiske dans son article en 1992, c'est-à-dire des textes écrits circulant en réseau fermé, hors du marché économique, n'est plus tout à fait juste. La communauté numérique des fans ne s'exprime, tout d'abord, plus uniquement par des fictions textuelles traditionnelles, mais aussi par des vidéos, des tweets, des statuts Facebook, des pages Tumblr, etc. De plus, le réseau de diffusion et d'échanges que Fiske qualifiait de « narrowcasted », tout en restant restreint à la communauté de fans, s'élargit par la présence de blogues, de forums, de sites recensant et accueillant les productions de fans (Fanfiction.net, Deviantart.com, etc.).

3.1.2 La création d'un nouveau *fandom*

Sherlock fidélise rapidement son public. L'esthétique hypermoderne accroche le regard, les personnages sont attrayants et la formule sérielle laisse toujours les téléspectateurs en attente du prochain épisode ou de la prochaine saison. Ce qui implique la communauté des téléspectateurs, ce qui pousse la participation et la fidélisation du public, se rapproche du concept des *Easter eggs*, tradition née dans l'univers du jeu vidéo et souvent associé à celui d'*interaction design* dans le monde anglo-saxon. Il s'agit d'un message caché, d'une blague récurrente ou de l'accès à une partie du contenu dissimulée au sein de l'environnement et du décor du jeu ou de la téléserie. Ce concept est issu d'une relation interactive entre l'objet médiatique et son lecteur/joueur puisque ce dernier doit déchiffrer ce qui lui est donné à voir pour saisir l'indice qui lui révélera un contenu caché. Souvent, comme c'est le cas dans des séries comme *Lost* (ABC, 2004-2010) et *Fringe* (FOX, 2008-2013), les indices ne révèlent pas toujours une information essentielle à la compréhension de la série, mais fournissent plutôt aux téléspectateurs l'occasion de participer à un jeu : trouver tous ces messages cachés et les décoder.

Dans *Sherlock*, ces pistes prennent la forme des références à l'œuvre originale de Conan Doyle et aux autres œuvres qui composent le mythe holmésien. L'émoticône criblée de balles mentionnée antérieurement est régulièrement considérée comme un indice, de même que la réutilisation de l'inscription RACHE, dans « A Study in Pink ». Cette redéfinition de l'intertextualité et de l'intermédialité par les nouveaux fans de *Sherlock* aura pour but de pousser la communauté à toujours vouloir en savoir plus sur l'univers de *Sherlock*, sur celui de Conan Doyle, mais aussi sur l'entièreté du mythe holmésien, afin de développer un savoir *geek* absolu.

Si Sherlock est la métaphore absolue du geek, la culture geek est elle aussi devenue la tendance du XXI^e siècle. Celui qui autrefois se terrait dans un sous-sol avec ses ordinateurs, ses algorithmes informatiques et ses jeux vidéos affirme maintenant sa présence à travers les productions culturelles, instaurant ainsi une nouvelle ère de tendance mode : le *geek chic*. On retrouve également plusieurs communautés geek sur le Web⁶⁷, mais aussi des boutiques d'articles geek où l'on peut aisément trouver des objets de collection et des objets usuels au design inspiré de téléséries, de films et de jeux vidéos. La communauté sherlockéenne surfe sur cette vague du *geek chic* dont l'ultime représentant est le Sherlock conçu par Moffat et Gatiss. Cet engouement autour de la figure du Sherlock geek est visible à travers la communauté de fans de Benedict Cumberbatch, acteur incarnant Sherlock au petit écran, communauté nommée les *Cumberbitches*. Dans un article publié sur Biography le 18 juillet 2014, Sara Bibel écrit :

⁶⁷ Tel que *Le Geek C'est Chic*, « un site multithématique animé par une équipe de passionnés, qui a pour ambition de dépoussiérer l'image négative du Geek » En ligne [<http://legeekcestchic.eu/>]

The Internet is the native habitat of the Cumberbitch. In addition to the official Cumberbitch Twitter and Facebook pages, Cumberbitches have created thousands of Tumblrs, gifs, Pinterest boards, supercuts, and memes to honor the object of their affection. If you want to impress your fellow Cumberbitches, use your tech skills and your wit to create a memorable, unique tribute to the man, perhaps a gif in which he morphs from Sherlock to Smaug and back again. (Bibel, 2014)

Non seulement Benedict Cumberbatch incarne Sherlock dans la téléserie de la BBC, mais son curriculum vitae en est un essentiellement geek. Après avoir incarné Frankenstein et sa créature sur scène, puis Sherlock Holmes, Cumberbatch s'est glissé dans la peau de Khan dans *Star Trek : Into Darkness* (J.J. Abrams, 2013), dans celle du dragon Smaug, dans l'adaptation du *Hobbit* de Peter Jackson (*The Desolation of Smaug*, 2013). Il a aussi joué les rôles de Stephen Hawking (Martin, *Hawking*, 2004), de Julian Assange (Condon, *The Fifth Estate*, 2013) et d'Alan Turing (Tyldum, *The Imitation Game*, 2014)⁶⁸. Il n'est donc pas étonnant que le bassin de fans de Cumberbatch se proclame majoritairement *geek* et *digital native*. Or, comme le démontrent les pages Tumblr des fans de *Sherlock* et de Cumberbatch, ainsi que la production télévisuelle contemporaine, le pouvoir *geek* est érotisé (Maillos, 2014 : 269) et le *geek* devient un nouvel idéal masculin. C'est le point de vue que défendent Anissa M. Graham et Jennifer C. Garlen dans « Sex and the Single Sleuth » : « Today, Sexy Sherlock is almost a given, and his popularity as such suggests the ways in which geek culture has rendered scientific smarts and eccentric habits the hallmarks of a new masculine ideal » (2012 : 25). Étrange idée, aux premiers abords, que d'érotiser un personnage qui était à l'origine presque totalement asexué⁶⁹, mais la longue tradition de réécritures de Sherlock Holmes

⁶⁸ Benedict Cumberbatch a aussi été choisi pour incarner Dr Stephen Strange dans l'adaptation cinématique du *Doctor Strange* de Marvel en 2016.

⁶⁹ Sherlock Holmes est perçu à travers la lecture critique des récits de Conan Doyle comme un personnage misogyne. En effet, Holmes et les femmes ne font pas bon ménage. Comme l'explique Charles Palliser dans « Sherlock Holmes : une séduction durable » : « Nulle place dans cet Eden [221B Baker Street] pour des serpents, et surtout nulle place pour Ève. Ces aventures suggèrent un idéal de solidarité masculine face au monde et à ses problèmes, souvent

l'inscrit régulièrement dans cette optique érotisée et, ce, depuis Conan Doyle lui-même⁷⁰.

Le public, tout autant que la critique, a rapidement saisi l'ampleur de cette sensualité inhérente au personnage de Sherlock tel qu'incarné par Benedict Cumberbatch. Plus encore, l'interprétation de l'acteur s'inscrit, au sein d'une culture *geek* prédominante, en tant qu'icône de mode.

Holmes was created a fashion icon: chic, theatrical, a devotee of a grand silhouette, a fan of a flamboyant accessory. Cumberbatch's version of Holmes' style is entirely appropriate. It's timeless, sleek, minimal, sharp, fastidious, uncompromised, free of any self-conscious quirk intended to offer insight into Holmes' character. It's lean: completely without flounce or fancy, give and take the swirl on the coattails, a swirl which invokes "cape", without having to go as literal as, you know, actually being a cape. (Graham et Garlen, 2012 : 32)

Là où Conan Doyle ne voyait qu'une machine à calculer, la postérité a vu un nouveau modèle masculin, brillant, bien habillé, objet d'admiration et de désir (*idem*). Lorsqu'Irène Adler affirme, dans « A Scandal in Belgravia », que « brainy is the new sexy » (*Sherlock*, 2.1, 33'49"), elle résume parfaitement la tendance *geek chic* et les qualités dont Sherlock est le porte-étendard. Le XXI^e siècle s'est doté d'un nouvel idéal masculin qui additionne acuité intellectuelle et désirabilité sexuelle.

Sherlock fidélise son public et construit sa communauté de fans en misant principalement sur le caractère *geek* et *digital native* de son personnage

provoqués par, voire directement liés à la Femme. [...] Ce ne sont pas uniquement les femmes, mais la sexualité elle-même qui est bannie de ce paradis typiquement anglais. » (Palliser, dans Mellier, 1999 : 21). Notons toutefois l'exception à la règle : la Femme, la seule qui ait battu Holmes à son propre jeu dont il gardera un souverain qu'il percera pour porter à sa chaîne de montre ainsi qu'une photographie de celle qu'il nommera dès lors « The Woman ».

⁷⁰ Les premières adaptations théâtrales des aventures de Sherlock Holmes ont rapidement transformé le détective en héros romantique.

central. C'est ainsi que, parallèlement à la série, la BBC⁷¹ a développé un réseau de sites et d'applications externes complétant celle-ci. Prolongeant l'univers de la série, BBC a produit quatre sites Web⁷² : *The Science of Deduction*, *John Watson's Blog*, *Molly Hopper's Diary* et *Connie Prince's Official Site*. Notons aussi que Hartwood Films, qui produit *Sherlock* pour la BBC, a aussi créé le compte Twitter d'Irène Adler, *The Whip Hand*. Ces sites se veulent la part transmédiatique⁷³ (Stein et Busse, 2012 : 13) officielle de *Sherlock*. Ils sont créés comme les véritables sites Web personnels ou professionnels de Sherlock, de Watson et d'autres personnages connexes. Or, ces pages sont relativement statiques; elles sont composées de contenus produits et intégrés par le responsable du site, Joseph Lidster, et elles ne laissent aucune place à l'expression de la communauté de fans.

Il en va de même pour l'application pour iPad, *Sherlock : The Network*⁷⁴, produite et développée par The Project Factory en 2014. L'application reprend l'esthétique de la série et sa trame sonore. L'utilisateur devient un itinérant faisant partie du réseau d'informateurs sans-abris de Sherlock. Les mises en scène sont générées par de courtes vidéos inédites⁷⁵ mettant en scène Sherlock et John dans les décors de la série. Le but du jeu d'enquêtes est d'amasser assez d'argent pour voyager à travers Londres afin de questionner des témoins ou des suspects et d'amasser des indices qui sont alors entreposés dans notre palais de mémoire. L'interface du jeu est une carte de Londres et les messages que nous envoient Sherlock, John, Lestrade ou Molly apparaissent dans une bulle au bas

⁷¹ Ainsi que le réseau australien de diffusion Hartwood Films.

⁷² Les références complètes de ces sites se trouvent dans la section Sources et références de ce mémoire.

⁷³ Stein et Busse écrivent : « the BBC has developped both John's blog and Sherlock's sites as transmedia narrative extensions ».

⁷⁴ Disponible sur l'AppStore. Application pour Ipad et Iphone uniquement.

⁷⁵ Il ne s'agit pas ici d'extraits de la série, mais bien de contenus filmés pour l'application.

de l'écran, à la manière des notifications sur un téléphone intelligent. Les indices et les témoins sont aussi indiqués sur la carte. Pour se déplacer, il est possible de marcher, de prendre le métro ou de héler un taxi. L'enquête est résolue à la toute fin dans le palais de mémoire où l'on doit associer trois termes parmi le nuage d'indices qui tournoie autour de l'image fixe de la tête de Sherlock. Les deux enquêtes gratuites offertes avec l'application sont simples et peuvent s'accomplir sans même lire les témoignages des personnages interrogés. Même si l'application permet de se connecter via Facebook, elle n'offre pas de défis intéressants sans acheter d'autres enquêtes ni de plateforme d'échanges entre fans.

Comme l'écrivent Stein et Busse, devant cette quasi-absence d'espace de discussions et d'échanges au sein des plateformes officielles, « *Sherlock fans have congregated in a host of other online interfaces to engage with the series and with each other, building their own transmedia webs of text and image* » (2012 : 13). Portée par sa grande connaissance des technologies 2.0, cette nouvelle communauté numérique de fans se réunit sur le Web à travers les blogues, les forums, les sites de fans, les comptes Tumblr et les réseaux sociaux. Le public ciblé de *Sherlock* est, tout comme ses protagonistes Sherlock et John, *digital native* et *geek*. Tout au contraire du Holmes de Doyle qui n'était pas conçu à l'image de son lectorat, le Sherlock de Moffat et Gatiss se pose en métaphore de ses fans.

3.2. Comment la communauté des fans influence-t-elle la création de l'œuvre?

C'est, selon la légende, la pression des fans qui a poussé Arthur Conan Doyle à écrire l'aventure posthume *The Hound of the Baskervilles*, en 1902, puis, à ressusciter Sherlock Holmes dans « The Empty House » en 1903. À la

mort du détective en 1892, les lecteurs des aventures de Sherlock Holmes ont pris le deuil de leur héros, allant jusqu'à porter un brassard noir, déposer des fleurs sur Baker Street et écrire des lettres d'insultes à Conan Doyle. En 2012, Steven Moffat et Mark Gatiss ont mis à profit l'engouement des fans à la mort et la résurrection anticipée de Sherlock pour mousser le lancement de la troisième saison de la série. La communauté des fans n'a jamais été aussi effervescente qu'entre « The Reichenbach Fall » et « The Empty Hearse ».

Dans *Convergence Culture*, Henry Jenkins définit la narration transmédiatique ou « transmedia storytelling » comme étant « a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience » (2006 : 95-96). Il serait possible de concevoir en ce sens une définition plus flexible de la mise en récit transmédiatique selon laquelle le public, tout autant que les auteurs officiels d'une œuvre travaillent de pair à construire des récits, des narrations et des univers de fictions complémentaires et transmédiatiques⁷⁶. Comme l'évoque Matt Hills, l'univers narratif holmésien est composé de fragments (2012 : 37) éparpillés un peu partout, dans différents médias, à travers de multiples versions parallèles du même mythe. *Sherlock*, en tant que construction transmédiatique, entre, bien sûr, en compétition avec certaines productions rivales⁷⁷, mais travaille aussi en relation avec toute forme de texte satellite holmésien. Le caractère fondamentalement transmédiatique de *Sherlock* tient précisément au fait qu'il n'y ait pas de franchise de Sherlock Holmes⁷⁸. Il n'y a donc pas, comme c'est le cas avec la franchise Marvel et celle de Star Wars, de pouvoir décisionnel qui

⁷⁶ C'est ce que proposent d'ailleurs Stein et Busse (2012 : 13-14).

⁷⁷ Pensons principalement à la série *Elementary* de Robert Doherty (2012-) et aux films de Guy Ritchie, *Sherlock Holmes* (2009) et *Sherlock Holmes and the Game of Shadows* (2011).

⁷⁸ Tout récemment même, en novembre 2014, le personnage tombait dans le domaine public.

maintient une unité à travers les divers médias et les itérations des figures. C'est plutôt, comme le mentionne Hills, un réseau d'intertextualités indépendantes (2012 : 38).

Pour faciliter l'argument, nous avons divisé la production artistique et littéraire de la communauté des fans, la *productivité textuelle* de Fiske, en trois volets : le *fan art*, soit la production visuelle liée à la pratique du dessin, de la peinture ou de l'art numérique, la *fan fiction*, soit la production littéraire, et les *fan videos*, soit la production d'art vidéo. Expressions de l'imaginaire collectif et personnel de la communauté de fans et des gens qui en font partie, ces trois volets de la production fonctionnent essentiellement sur les mêmes bases : la synthèse, le fantasme et la reconnaissance des pairs.

Une recherche simple du nom « Sherlock » sur le site de publications de *fan art*, DeviantArt⁷⁹⁸⁰, permet de constater que la majorité des productions visuelles est constituée de portraits de Sherlock⁸¹. Ces portraits synthétisent ce qui, aux yeux de ces artistes, représente l'univers du personnage de la série. Par exemple, *sherlock*⁸² de l'utilisateur sandara peint le détective jouant du violon et *Sherlock* de AmandaTolleson synthétise l'ennui dont est victime le héros en choisissant de le représenter allongé sur un fauteuil, pensif, alors que se détache du portrait en noir et blanc l'émoticône jaune criblée de balles. Deux autres tendances se distinguent du lot : les fictions croisées⁸³ et le fantasme d'une

⁷⁹ Deviantart se définit comme étant « the largest online art gallery and community » [www.deviantart.com].

⁸⁰ L'échantillonnage tient compte les 150 premiers résultats sur 187 325 entrées. Recherche effectuée le 5 juin 2015.

⁸¹ Plus précisément 75%, soit 111 œuvres sur 150.

⁸² Toutes les références des œuvres se trouvent dans la section Sources et références de ce mémoire.

⁸³ Cette part représente 10% de l'échantillonnage déterminé.

liaison amoureuse/sexuelle entre Sherlock et John⁸⁴. Dans le premier cas, on retrouve *Sherlock the Dragon* de SherlockROCKSmySOCK (fig. 1) qui montre le dragon Smaug du *Hobbit* de Tolkien (auquel Benedict Cumberbatch prête voix dans l'adaptation de Peter Jackson) portant le foulard violet de Sherlock.



Fig. 1 : SherlockROCKSmySOCK. 2011, *Sherlock the Dragon*

On retrouve aussi dans cette catégorie *sherlock and john watch the avengers* de SherlockShivernShake (fig. 2) représentant John et Sherlock, dans leurs pyjamas, assis sur le sol de leur appartement comme deux enfants, regardant *The Avengers* (2012). Derrière eux se trouve une réplique du bouclier de Captain America et Sherlock commente le film : « I rather like this Loki fellow ». SherlockShivernShake explicite par ce commentaire le caractère et la physionomie similaires de deux personnages de fictions différentes, soit Loki et Sherlock.

⁸⁴ Cette tendance *slash* représente 15% de l'échantillonnage déterminé.



Fig. 2 : SherlockShivernShake, 2012, *sherlock and john watch the avengers*

Finalement, quelques œuvres développent le fantasme d'une liaison homosexuelle entre les deux protagonistes de la série⁸⁵. Mentionnons ici la production de maXKennedy. Les œuvres téléversées par cet utilisateur incarnent à la perfection la tendance *slash* du *fan art* de *Sherlock*. Elles présentent principalement des scènes du quotidien intime de Sherlock et John : *The Backseat of my Car* les montre s'embrassant langoureusement dans un taxi; dans *Blinded* (fig. 3), John, menotté et avec les yeux bandés, s'offre à Sherlock au cours d'un jeu de rôle; les deux amants partagent un bain chaud dans *friday i'm in love* (fig. 4) ou une douche dans *Shower*; et ils boivent du vin, enlacés sur un fauteuil, dans *Wine*.

⁸⁵ L'histoire d'amour fantasmée entre Sherlock et John, même si elle est présentée comme « inavouée » de la part des personnages, ne l'est dans *Sherlock* beaucoup moins qu'elle ne l'était dans le contexte victorien (pensons ici à *My Dearest Holmes* de Rohase Piercy, ou même encore aux films de Guy Ritchie). De son côté, la production des fans rejoue ce trope de l'amour et/ou de la tension sexuelle entre Sherlock et John, en impliquant souvent ouvertement, même parfois ironiquement, le caractère homoérotique de la relation.



Fig. 3 : maXKennedy, 2012, *Sherlock BBC – Blinded*

Fig. 4 : maXKennedy, 2012, *Sherlock BBC – Friday i'm in love*

Comme le démontrent les réponses de maXKennedy à certains commentaires homophobes d'utilisateurs, ces illustrations sont le reflet des fantasmes de l'artiste qui écrit : « Shhhh that's just fanart and my own fantasy. Calm down i don't mean they're gay. But please try to be not so angry homophobic, that's not nice! [...] calm down, everybody know they aren't but who cares about FAN art? ⁸⁶ » DeviantArt, tout comme YouTube, Tumblr et Fanfiction.net, est aussi une plateforme d'échanges et de reconnaissance des pairs qui permet à la communauté de *fans* de se réunir et de communiquer leur passion et leurs fantasmes pour un objet culte commun, *Sherlock*. C'est par ces réseaux sociaux que la communauté de fans développe le réseau de circulation de sa production d'artéfacts, créant sa propre économie, une économie culturelle distincte de la « culture officielle » (Fiske : 39).

⁸⁶ Commentaires du 16 décembre 2014 et du 20 janvier 2014. En ligne [<http://www.deviantart.com/art/Sherlock-BBC-Sherlock-X-John-2-286640981>]

Dans « Winning the "Grand Game": *Sherlock* and the Fragmentation of Fan Discourse », Ashley D. Polasek recense quelques statistiques sur la production littéraire des *fans*, communément nommée *fan fiction*. Fanfiction.net⁸⁷ est fondé en 1998 et la première fiction sur Sherlock Holmes est publiée deux ans plus tard, soit le 22 octobre 2000. Les fictions holmésiennes se retrouvent dans toutes les sections proposées par le moteur de recherche (*TV shows, Books, Movies, Anime/Manga, Cartoons, Misc, Games, Comics* et *Plays/Musicals*)⁸⁸. Dans la section spécifique à la série de la BBC se trouvent les mêmes tendances remarquées dans le *fan art*. Citons au passage un exemple parfait de fictions croisées (mêlant ici les univers des séries *Supernatural, Doctor Who* et *Sherlock*), *Locked Traces* du fan-auteur Keep Calm Love Maxon, dont le descriptif se lit comme suit : « The Winchester brothers are called to investigate Sherlock Holmes' death, only to find Sherlock himself and assist him in finding the mysterious, alien Doctor⁸⁹ ».

Les fictions *slash* sont très présentes dans la section « Rated M » du site. Les récits de cette section délaissent souvent les caractéristiques qui fondent les personnages de John et Sherlock (dans le cas des fictions *Johnlock*) pour ne garder que leurs noms et développer la relation amoureuse/sexuelle. C'est le cas de *Sherlock Sara Holmes* de Kathy Heart dans lequel un Sherlock *genderfluid*,

⁸⁷ Il existe bien évidemment nombre d'autres sites de *fan fiction*. Polasek s'est penchée plus précisément sur Fanfiction.net puisqu'il était à l'époque et est encore aujourd'hui la base de données la plus importante de *fan fiction* sur le web.

⁸⁸ Dans la section « Books », en août 2011 (La section « Books », en août 2011, rassemblait alors les section « Books », « Anime/Manga » et « Comics ».), qui est rassemblait alors les section « Books », « Anime/Manga » et « Comics », comptait 2626 textes, soit 34,51% de toute la production holmésienne sur le site. Peu après la sortie de *Sherlock*, en juillet 2010, le nombre de *fan fiction* basées sur les personnages de la série s'élevait à 3553, soit 71,58% des 4964 fictions sur Sherlock Holmes des sections « TV Shows » et « Movies » confondues. En date du 5 juin 2015, plus de 6797 fictions de *Sherlock* ont été publiées, soit 89,41% des 7602 productions des deux mêmes catégories.

⁸⁹ Les références complètes des fictions se trouvent dans la section Sources et références de ce mémoire.

étudiant-e de 22 ans et ballerine, est en couple avec un John de 23 ans bisexuel et joueur de rugby. Même chose dans *The Science of Seduction* de l'utilisateur Make A Choice. Shine On, fiction dans laquelle Sherlock Holmes travaille dans un *strip club* gay. Ces cas de figure, quoique présents en grand nombre, ne composent pas la majorité des *fan fictions* publiées sur Fanfiction.net, la large part des textes proposant plutôt de nouvelles enquêtes ou des variations du scénario des épisodes. Comme l'explique Polasek, la production massive de *fan fiction* sur *Sherlock* est due au fait que la série donne aux auteurs de *fan fiction* l'occasion de puiser dans leurs expériences personnelles ainsi que dans leur propre contexte sociohistorique, leur usage quotidien de la technologie et leur bagage de référents issus de la culture populaire, afin de créer les fondements de leurs fictions (Polasek, 2012 : 53).

On remarque un développement semblable du côté de la production de *fan videos* disponible entre autres sur les plateformes YouTube, DailyMotion et Vimeo. La mise en ligne de vidéos de fans (*fanvids*) de *Sherlock* a connu une montée en flèche dans les mois qui suivirent la diffusion du dernier épisode de la deuxième saison en janvier 2012. Basé sur la banque de vidéos (*playlist*), « Epic Sherlock Fanvids⁹⁰ », rassemblée par Lucy H, nous avons divisé l'échantillonnage des 115 vidéos en six catégories. En tête de liste se retrouvent les vidéos relatant le deuil de Watson après la mort de Sherlock. Ces vidéos, construites essentiellement de la même façon, puisent souvent dans la tendance *slash* des productions holmésiennes de fans. Plus que la perte d'un ami, les *vidders* (créateurs de *fanvids*) mettent en scène un chagrin d'amour, un amour inavoué dans le cadre diégétique de la série, qui prend son sens dans la production des fans. Les extraits de la série et le monologue de John devant la tombe de Sherlock sont réorganisés pour montrer cette fiction au sein de la

⁹⁰ Les références complètes des vidéos se trouvent dans la section Sources et références de ce mémoire.

fiction, toujours accompagnés d'une chanson mélancolique. Dans un second temps se révèle tout un pan de la production axée sur un culte spécifique voué à Jim Moriarty. Moriarty y est dépeint comme un gangster magnifique, un magnat du crime. Les créateurs de ces *fanvids* réutilisent les phrases clés du personnage et montrent tout le côté attirant d'un personnage charismatique et vilain. On retrouve aussi parmi cet échantillonnage des vidéos mêlant les univers de fiction sérielle. Ces sous-*fandoms* possèdent leurs propres noms – Wholock⁹¹, Superlock⁹², SuperPotterWhoLock⁹³, etc. – contractions des titres de séries et de films qui se partagent l'imaginaire des fans. Ces vidéos sont souvent conçues comme des bandes-annonces de films fictifs. Leurs créateurs tissent des liens entre différents extraits et dialogues des univers de fiction afin de construire de nouveaux scénarios qui expliqueraient bien des non-dits des diverses séries reprises. À titre d'exemple, prenons « The Fall // Wholock » de Liisakee. Présentée comme la bande-annonce d'un film intitulé *The Fall*, la vidéo raconte, entre autres, comment Sherlock, se rendant à Baskerville pour enquêter, y découvre la onzième incarnation du Docteur détenu prisonnier. L'utilisateur Liisakee écrit en commentaire de sa vidéo :

[T]his idea popped into my head yesterday while I watched that scene from "Hounds of Baskerville" where the a[r]my guy jokingly mentions aliens and I just could not resist trying to tie it to Doctor Who :) I actually started with about 5 different plots and just kinda tried to see where it would go. Thankfully I think it actually rounded out into one plot quite nicely, though I know there are lots of loose ends (it's just the trailer, not the whole movie, I don't explain everything, lol). (2012)

⁹¹ Contraction de *Doctor Who* et de *Sherlock*. Univers partagé très courant dans les productions de fans dû au fait que Steven Moffat est le scénariste principal (*showrunner*) de ces deux séries britanniques.

⁹² Contraction de *Supernatural* et *Sherlock*.

⁹³ Contraction de *Supernatural*, *Harry Potter*, *Doctor Who* et *Sherlock*.

Les scènes proposées mêlent des extraits de « The Hounds of Baskerville » (*Sherlock*, 2.2), de « The Wedding of River Song » (*Doctor Who*, 6.13) et de plusieurs autres épisodes des deux séries. La vidéo est conçue à la manière des récits apocryphes basés sur les non-dits du Watson doyen : Liisakee a eu l'idée de faire cette vidéo en entendant un personnage dans *Sherlock* faire une blague au sujet d'un extraterrestre. Il est très possible que cette phrase prononcée par le général d'armée soit un clin d'œil à *Doctor Who* dont le scénariste principal est aussi Steven Moffat. Les parallèles entre la sixième saison de *Doctor Who* et *Sherlock* sont assez frappants : dans « The Wedding of River Song », le Docteur, victime un complot visant sa chute, décide d'orchestrer sa mort pour mieux détruire l'ennemi et revenir sain et sauf auprès de ses proches. Le terme « the fall » est par ailleurs autant utilisé dans *Sherlock* que dans cette saison de *Doctor Who*, où il revient, d'épisode en épisode, à la manière d'un leitmotiv. Ce sont ces échos intertextuels qu'a perçu Liisakee et qui l'ont menée à exprimer cette reconnaissance des indices à travers la production artistique d'une vidéo. Cette dynamique se retrouve aussi dans la création de vidéos parodiques, axées sur la reprise ironique des phrases célèbres et des gags de la série. C'est le cas des deux vidéos « BBC Sherlock Nikon Ad // Sherlock Holmes » et « BBC Sherlock Nikon Ad // John Watson » qui, à la manière des publicités des caméras Nikon, synthétisent les personnages canoniques, en 20 secondes, tout en reprenant l'esthétique et la structure des publicités originales. La production des fans, qu'elle soit artistique, littéraire ou audiovisuelle, est foisonnante, mais elle est devenue frénétique après la diffusion de l'épisode « The Reichenbach Fall ». La production des fans s'est dès lors concentrée principalement autour de remises en scène de l'épisode et de vidéos de théories de fans concernant la supposée chute de Sherlock du toit de l'hôpital.

3.2.1 « The Reichenbach Fall » et la mort de Sherlock

« The Reichenbach Fall » est le troisième et dernier épisode de la deuxième saison de *Sherlock*. Il s'agit de l'adaptation libre et contemporaine de « The Final Problem », racontant l'affrontement entre Sherlock Holmes et sa némésis, Moriarty, et la mort des deux personnages. Si le récit original de Conan Doyle relatait plutôt une vague fuite à travers les Alpes d'un Holmes soucieux et d'un Watson myope⁹⁵ jusqu'au combat supposé de Holmes et Moriarty et leur plongeon dans les chutes du Reichenbach, les récits apocryphes et les adaptations de ce moment-clé du canon holmésien ont souvent revisité ce singulier combat de manière beaucoup plus vive et détaillée que le texte original lui-même. Pensons ici à la partie d'échecs jouée par Moriarty et Holmes dans *Sherlock Holmes : A Game of Shadows*, véritable joute intellectuelle de déconstruction par projections mentales des quelques minutes de combat sur lesquelles se clôt la chute des deux protagonistes. D'autres fictions ont été conçues dans l'unique but de montrer la vérité sur cet affrontement : on n'a qu'à penser à *The Last Sherlock Holmes Story* de Michael Dibdin et à *The Seven-Per-Cent Solution* de Nicholas Meyer, deux œuvres antérieurement évoquées, mais aussi à *Holmes (1854-1891?)*, une bande dessinée de Cecil & Brunswick (Futuropolis Gallisol, 2015).

Contrairement à la nouvelle de Conan Doyle, « The Reichenbach Fall » n'est pas le premier épisode de *Sherlock* à mettre en scène un affrontement entre Moriarty et Holmes. En effet, toute la première saison de *Sherlock* est conçue pour construire une attente chez le téléspectateur : Moriarty, figure omnisciente, omniprésente, mais invisible, est censé être à la tête des crimes commis dans « A Study in Pink » et dans « The Blind Banker ». Le premier combat entre Sherlock et Jim Moriarty se déroule, dans « The Great Game »,

⁹⁵ Tout au long de la nouvelle, alors que Sherlock Holmes affirme voir Moriarty au loin dans les montagnes, Watson ne dit apercevoir que des silhouettes floues.

sous la forme d'un jeu d'énigmes mené par le génie du crime. Moriarty propose à Sherlock des crimes irrésolus dont il est l'instigateur que le détective doit résoudre sous la pression. En effet, le temps est compté pour les victimes choisies par Moriarty comme intermédiaires entre lui et Sherlock : attachées à des explosifs, les victimes citoyennes, transformées en bombes, communiquent avec Sherlock, prêtant leurs voix à Moriarty dont ils lisent les messages à haute voix. Les épisodes suivants, à la manière des deux premiers, ne font qu'évoquer Moriarty, laissant place à l'affrontement ultime, ce « problème final » qui se déroule dans « The Reichenbach Fall ». À propos de « The Great Game » et du personnage de Jim Moriarty, Ellen Burton Harrington (2012 : 70) affirme que la série *Sherlock*, en accolant l'étiquette d'admirateur de Sherlock à Moriarty (*Sherlock*, 1.1, 71'56"), propose une relecture du personnage qui le rendent à l'image d'un fan auteur de fictions qui régit les lois de l'univers diégétique et les actions des personnages en les traitant comme des marionnettes désormais à sa disposition⁹⁵. Moriarty prend plaisir à voir Sherlock se démêler dans ses pièges⁹⁶ et à provoquer sa chute. Il est à la fois fan et criminel, auteur et terroriste. C'est toute la culture de fans de Sherlock Holmes qui est invoquée à travers la figure antagoniste qu'est Moriarty.

Sherlock's Moriarty explicitly flirts with Sherlock, enticing him with a series of scripted cases. Despite the violence of the cases Moriarty proffers, he tempts Sherlock to admire crime amorally and for the sake of its craft. [...] Moffat and Gatiss, longtime Sherlock Holmes fans themselves, have created Moriarty who is cast in their mold as fan author, audaciously pursuing Sherlock and writing new cases for him. [...] By making Moriarty a terrorist-author, scripting cases for Holmes, Moffat and Gatiss highlight the ambivalent position of the fan author who challenges as well as engages the original text. (Burton Harrington, 2012 : 70)

⁹⁵ C'est, entre autres, ce qu'on peut voir dans *The Great Game*, lorsque Jim demande à Sherlock « What would you like me to make him say next? », forçant John à être sa voix (*Sherlock*, 1.3, 81'44").

⁹⁶ « I like to watch you dance. » (*Sherlock*, 1.3, 38'38").

La même analyse se prolonge dans « The Reichenbach Fall ». Sherlock Holmes est désormais surnommé « The Reichenbach Hero », suite au succès de ce dernier lors de l'enquête sur la disparition d'un tableau, *The Falls of Reichenbach* par Joseph Mallord William Turner (1804). Dès le début de l'épisode, le téléspectateur comprend, sans même connaître l'écho doyen du mot « Reichenbach », à partir du jeu d'homonymie et de métonymie qui crée la transition entre l'objet « fall » et le verbe actif « to fall », qu'il s'agira de la chute du héros.

C'est tout d'abord une chute symbolique que Moriarty prépare pour le détective. Fan-némésis, Jim Moriarty réécrit l'histoire de Sherlock, accusant ce dernier d'avoir construit un mensonge sur sa vie et ses talents, attaquant ainsi sa crédibilité⁹⁷. Son scénario se déploie en deux temps. Dans un premier temps, Moriarty réussit un coup de publicité jamais vu : il désactive simultanément les systèmes de sécurité de la Banque d'Angleterre, des Joyaux de la Couronne et de la Prison de Pentonville, faisant croire à ses potentiels clients criminels qu'il possède les quelques lignes de code qui permettraient d'infiltrer et de désactiver n'importe quel système de sécurité. Avant de se faire arrêter au milieu des Joyaux de la Couronne, il lance un message aux intéressés : « Get Sherlock ». Son procès devient rapidement l'actualité mondiale, mais Moriarty, ayant menacé les membres du jury, est acquitté. Il réussit ainsi à montrer publiquement qu'il peut facilement se sortir de n'importe quelle situation et ridiculiser Sherlock par la même occasion. Dans un second temps, Moriarty orchestre un enlèvement d'enfants. Sherlock, avec l'aide de Scotland Yard, réussit à retrouver le lieu où les deux enfants séquestrés se tuaient à petit feu en mangeant des chocolats enrobés dans du papier peint au mercure. Or, une fois au poste de police, la petite fille sauvée crie de frayeur en apercevant

⁹⁷ Un peu comme Michael Dibdin l'avait fait précédemment en révélant que son Holmes psychotique était aussi Jack l'Éventreur dans *The Last Sherlock Holmes Story* (1978).

Sherlock. Il n'en faut pas moins au sergent Donovan et au légiste Philip Anderson pour supposer que le célèbre détective du Web pourrait être le kidnappeur. Holmes aurait finalement sombré du mauvais côté⁹⁸. La graine de doute est plantée dans la tête de Lestrade qui arrête Sherlock. Sherlock et John réussissent à s'évader et sont maintenant considérés comme des fugitifs criminels. Jim Moriarty, avec l'aide d'une journaliste, publie alors la « vérité » sur Sherlock Holmes et le récent procès de Moriarty. Acteur connu comme conteur dans une émission pour enfants, Richard Brook, de son *vrai* nom, aurait été engagé par Sherlock Holmes afin de jouer le rôle de Jim Moriarty, génie du crime. Richard Brook ne serait donc qu'un pion à la merci d'un détective manipulateur, narcissique et psychopathe, Sherlock Holmes. Réunis tous deux sur le toit de l'hôpital Saint-Bartholomew, Jim expose à Sherlock la situation : si Sherlock ne saute pas du toit, John, Mme Hudson et Lestrade seront tués. Coup de théâtre, Moriarty se suicide, ne laissant pas le choix à son adversaire de sauter du toit afin de sauver ses amis. La réputation de Sherlock est détruite, ses proches sont en danger. Sherlock, dans un dernier appel à John, lui dit : « It's all true. I invented Moriarty. Spread the word ». Puis, il se jette du haut de l'immeuble. C'est la chute du héros. John ne croira jamais cet aveu ultime de Holmes. C'est un John Watson outré qui dira à Mycroft : « So it's one big lie : Sherlock's a fraud, but people will swallow it because the rest is true » (*Sherlock*, 2.3, 56'47"). Cette réplique vient renforcer l'idée que Moriarty, en tant que fan-auteur, a réussi à composer une fiction tout à fait valable dans l'univers de *Sherlock*, voire dans le mythe holmésien.

Alors que les fans du Holmes de Conan Doyle ont porté le deuil de leur héros qu'ils croyaient irrémédiablement mort, les fans de *Sherlock* ont tout de suite su, à la fin de l'épisode « The Reichenbach Fall » que le détective était bel

⁹⁸ Donovan déclare à John dans « A Study in Pink » : « One day just showing up won't be enough. One day, there will be a body and Sherlock Holmes will be the one who put it there. Because he's a psychopath. Psychopaths get bored. » (*Sherlock*, 1.1, 33'20").

et bien vivant. C'est cette différence majeure qui instaure, chez les fans de *Sherlock*, une tout autre dynamique face à l'objet de culte. Faisant leurs l'indignation de John Watson, les fans de la série ont joué le jeu du deuil. La production artistique et littéraire de la communauté des fans a grimpé en flèche et de cet engouement sont nés le mouvement #believeinsherlock et la communauté des Watson's Warriors.

Le mouvement #believeinsherlock est né dans les réseaux sociaux et témoigne non seulement du désir de la communauté des fans de la série, mais aussi de la frontière poreuse entre réalité et fiction. Son origine est nébuleuse. Plusieurs fans croient, en effet, que le mouvement aurait été créé par l'équipe de promotion de *Sherlock* afin de rassembler le *fandom* et d'aller chercher plus d'auditeurs. Le mouvement, pourtant, s'est développé par les fans et pour les fans. La prémisse est simple et Emily Asher-Perrin l'explique en ces termes :

After the end of *Sherlock's* season 2 our hero was in disgrace and appeared dead to the world. And one fan imagined: what if you lived in their universe? What if you followed John Watson's blog, you read all the cases, you loved Sherlock and his intrepid blogger the way the kids love pop music and bad fashion trends and movie stars? And what if, one day, some shitty tabloid told the whole world he was a fake and your hero appeared to commit suicide? You wouldn't stand for it, that's what. You would know the truth. And you would pass it on. (2012)

Matt Hills souligne dès le début de son chapitre intitulé « Fandom Between Cult and Culture » que les « media fans » et les fanatiques religieux partagent trois caractéristiques communes : ils sont dévoués à l'objet culte, ils sont appelés à le réinterpréter et ils en transforment les auteurs et/ou les traducteurs en figures, elles-mêmes objets de culte. L'analyse de Hills se fonde principalement sur l'observation de l'usage du terme « culte » au sein de plusieurs cultures de fans. Selon lui, les discours sur le culte médiatique, qui font partie intégrante de l'expérience du fan, retiennent souvent quelques

éléments de religiosité, que Hills nomme plutôt, « néoreligiosité » (2002 : 117). Les fans utilisent en effet souvent le langage religieux de la dévotion pour expliquer et exprimer leur appartenance à une culture médiatique. C'est précisément le cas du mouvement #believeinsherlock. L'utilisation du verbe « believe », renvoie immédiatement à la foi et à la Sainte Écriture : Sherlock se jette en bas de l'immeuble, les bras ouverts, en signe de croix. Cela rejoint aussi la lecture de « The Final Problem » selon laquelle Holmes serait mort en sauveur dans un ultime sacrifice. Matt Hills écrit à ce sujet :

My point of departure will be that fan cultures, especially those self-identifying as 'cult' fandoms, cannot usefully be thought of as religions. I will argue that *neoreligiosity*, not *religion* is what we must consider when thinking about cult fandoms. (*idem*)

De ce fait, le terme « culte » ne perd pas toute sa puissance religieuse lorsqu'il est utilisé par des fans. Les discours religieux sont basés de manière plus transparente sur l'expression d'une foi commune qui ne permet pas aux notions de preuve d'entrer en jeu. Le mouvement #believeinsherlock en est un de rassemblement sous l'égide de la foi, d'une foi *sherlockéenne* à la fois sincère et ironique : Sherlock n'est pas un menteur manipulateur, Moriarty existe réellement, Sherlock est mort en héros, je crois en Sherlock, nous croyons en Sherlock. Le *je* solitaire, le fan sujet devant son ordinateur, prend possession de son environnement physique réel, y appose des affiches, y graffite les mots *I Believe In Sherlock*, efface la frontière, déjà amincie par la transposition temporelle, entre son monde et celui de la série, puis, il témoigne de cette appropriation physique dans son réseau virtuel : pages Tumblr #believeinsherlock et vidéos téléversées sur YouTube. Non seulement se crée-t-il un réseau virtuel d'échanges et de communauté de *fans*, mais cette perméabilité du monde sherlockéen permet aux *fans* de se croiser à l'extérieur du virtuel, dans cette réalité réappropriée. C'est en apercevant une affiche *Richard Brook Was a Fraud* imprimée à partir d'une imprimante quelconque en noir et blanc et

collée avec du ruban adhésif sur un mur de son école ou en se retrouvant nez à nez avec un autocollant *I Believe In Sherlock* à l'intérieur d'un cabinet de toilette, que le fan prend conscience qu'il n'est pas seul et que d'autres fans, comme lui, habitent cette frontière entre le réel et la fiction.

On retrouve sur YouTube plusieurs vidéos de fans, des *fanvids*, témoignant de ce mouvement. «#believeinsherlock» de Deductism, par exemple, est mise en ligne le 15 février 2012, soit un mois après la diffusion de «The Reichenbach Fall». La vidéo s'ouvre sur un écran noir où apparaît, segment par segment, le texte suivant :

on the 15 January 2012/he died a liar/we know the truth / he should have
'died' a hero / fiction or not / he deserves to be redeemed / the sherlock
fandom has the power to change his image / we'll come together / we'll
believe in him / JUST LIKE JOHN / [...] / as a fandom, we'll come
together / prove one mans innocence / shatter anothers façade / we'll
spread / we'll support / *we'll believe* / #BELIEVEINSHERLOCK
(Deductism, 15 février 2012)

Défilent alors des photographies d'affiches apposées un peu partout, de graffitis dans les rues dénonçant le complot contre Sherlock, un témoignage de l'activité des *fans* de *Sherlock* dans le monde réel (fig. 5). L'abonné Deductism inscrit d'ailleurs en commentaire de sa vidéo qu'il s'agit là de sa contribution au mouvement #believeinsherlock.



Fig. 5 : Deductism, 2012, « #believeinsherlock ». [Captures]

La vidéo « #BelieveInSherlock » de l'abonné Gallifrey-Holmes, mise en ligne le 20 février 2012, est construite sur le même principe, montrant une collection d'archives photographiques du mouvement #believeinsherlock. À la fin de la vidéo sont écrites ces phrases : « People all over the world believe in Sherlock Holmes... Do you? Join Watson's War! [...] Believe in Sherlock... Fight Watson's War » (Gallifrey-Holmes, 20 février 2012). Cette vidéo introduit un second mouvement, à l'intérieur du mouvement #believeinsherlock, celui des *Watson's Warriors*. Ce dernier se démarque par son esthétique visuelle plus radicale, largement inspirée de l'imaginaire post-apocalyptique (fig. 6), et ses messages nettement plus agressifs. Cette variation du mouvement s'accorde par ailleurs très bien avec certaines vidéos de *fans* qui tendent vers les théories conspirationnistes. Afin de lier les deux mondes, réel et fictif, plusieurs vidéos, telles qu'« I Believe In Sherlock. » de aramish182, mise en ligne le 14 février 2012, cherchent à réinscrire le mouvement #believeinsherlock au sein de l'univers diégétique en proposant un montage d'extraits vidéos et audios tirés de la série et les photographies des affiches et du mouvement #believeinsherlock.

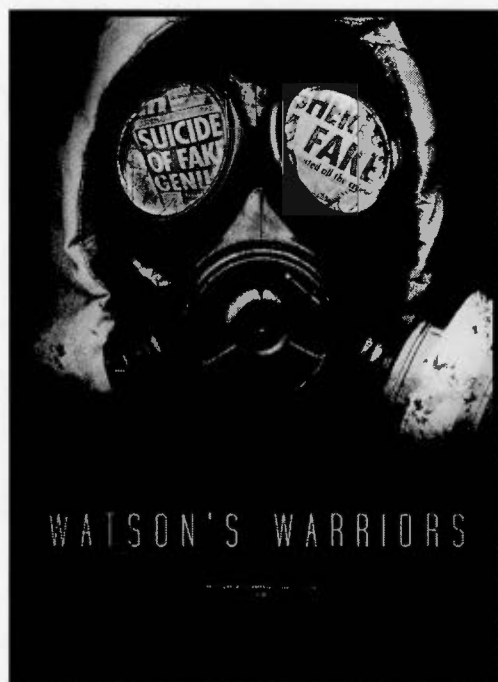


Fig. 6 : dramatisecho, année inconnue, sans titre, sur la page Tumblr « watson's-warriors »

Comme il a été précédemment mentionné, on retrouve dans la production de *fan videos* ou de *fan fictions*, des remises en scène de « The Reichenbach Fall ». C'est le cas de fictions telles que *The Resurrection* de poisongirll, *The Return* de Meg Phelps, *The Stars Are Black And Cold* de Jessiclar, *Reichenbach* de WerewolfDoctor et *After the Fall* de truemizzie. Ces textes, auxquels est associé le terme « angst » (angoisse) au sein de la base de données de Fanfiction.net, se rapprochent beaucoup des vidéos relatant le deuil de Watson, mais ils proposent aussi l'éventuel retour de Sherlock. La production de *fanvids* offre, de son côté, certaines variations marquantes. Citons ici deux vidéos : « Are You Watching Closely? // Sherlock » de Liisakee et « BBC Sherlock – Suicide of fake genius » de Nyah86Production. La première, mise en ligne le 14 février 2012, appose à la scène de l'affrontement entre Moriarty et Sherlock sur le toit de l'hôpital, un monologue tiré du film de Christopher Nolan, *The Prestige* (2009). Dans l'extrait audio, Michael Caine décortique et décrit les étapes d'un

tour de magie. Cette citation, juxtaposée aux images qui précèdent le plongeon de Sherlock évoque la phrase ultime du détective adressée à John : « It's a trick, a magic trick. ». Liisakee insiste sur le pouvoir de metteur en scène et de magicien de Holmes qui orchestre ici sa propre mort. La vidéo suggère par sa trame sonore – « Mind Heist » de Zack Hemsey tirée du film *Inception* – que c'est au spectateur de résoudre le casse-tête et de dévoiler le tour de prestidigitateur de Sherlock. La seconde vidéo, téléversée par Nyah86Production, réalise un montage de différents extraits tirés de la série montrant la couverture médiatique du suicide de Sherlock, les rumeurs médiatisées à son sujet et la prise de position de Watson qui tente de dévoiler la conspiration dont a été victime son ami au sein de l'univers diégétique. La vidéo participe et encourage le mouvement des Watson's Warriors. À la base de cette catégorie (et de toutes les catégories précédentes de *fanvids*) se trouve l'idée de synthèse nécessaire à la création d'une œuvre courte (de 20 secondes à dix minutes) construite à partir d'un corpus de plus de 15 heures. Ces vidéos sont créées par des fans et sont destinées à un public de fans comme le souligne le fil de commentaires suivant les vidéos téléversées.

Les théories de fans, issues de la mystérieuse mise en scène de Sherlock dans « The Reichenbach Fall », sont explicitées principalement en format vidéo. Contrairement aux *fan fictions* ou au mouvement #believeinsherlock, le discours de théories des fans n'offre aucune dimension fictionnelle. Ces vidéos forment plutôt un espace de discussions au sein de la communauté de fans virtuelle. Souvent, le *vidder* se filme exposant sa théorie, appuyant ses arguments de croquis, de plans et d'extraits vidéos. C'est le cas de « How Sherlock faked his death in 'The Reichenbach Fall' BBC one » de l'abonné BeeonUtube's channel (fig. 7). Debout devant un tableau blanc, un homme explique, tout en dessinant un plan de la rue au bas de l'hôpital, comment Sherlock a orchestré sa mort.



Fig. 7 : BeonUtube's channel, 2012, « How Sherlock faked his death in 'The Reichenbach Fall' BBC one » [Captures]

La section des commentaires devient alors un champ de bataille d'échanges, de corrections et de nouvelles pistes d'hypothèses.

Anant Sharma : « Amazing theory! (Only question is that how did sherlock exactly land where he was supposed to as one wrong move and then sherlock is dead he can't control everything in the game-) »

simon baré : « Interesting but WRONG. Sherlock didn't jump but let himself fall from the rooftop, so he can't land inside the truck due to a too steep angle. The truck was not full enough to absorb a falling man's impact energy anyway (the fall aprox 30 meters high and the incrising speed about 10m/s/s). [...] »

Suzy O'Woosily : « This is... *INCREDIBLE!* I think it is a very good theory, very well thought out and realized. But, Sherlock was playing with a ball before he told Molly, and there's is a trick where you can put a ball in your armpit and it makes it seem like there's no pulse. [...] »⁹⁹

Ces théories, forgées par les fans, partagées et contestées par ceux-ci, n'ont pourtant pas été cantonnées à la communauté des fans, à l'extérieur de

⁹⁹ Commentaires publiés à la suite de la vidéo « How Sherlock faked his death in 'The Reichenbach Fall' BBC one ».

l'univers diégétique de la série. Steven Moffat et Mark Gatiss ont profité de cet engouement de la communauté de fans de *Sherlock*, non seulement pour mousser la campagne de promotion de la troisième saison, mais pour construire le premier épisode de celle-ci, « The Empty Hearse ».

3.2.2 « The Empty Hearse » et les théories sur la résurrection de Sherlock

Sherlock a été créé par Steven Moffat et Mark Gatiss, deux fans de Sherlock Holmes qui ne s'en cachent pas, bien au contraire. La série a été produite dans le but de plaire à des fans et d'en créer un nouveau bassin. C'est pourquoi, près de deux ans après la diffusion de « The Reichenbach Fall », Moffat, Gatiss et toute l'équipe de promotion de la série se sont lancés dans une campagne de publicité basée sur les réseaux sociaux et sur la circulation de l'information au sein de la communauté de fans. Tout d'abord, Steven Moffat, sur son compte Twitter, a dévoilé trois mots-clés, chacun de ceux-ci s'apparentant à un épisode de la saison à venir. Il avait déjà utilisé la même technique deux ans plus tôt pour la seconde saison. Les mots-clés révélés en août 2012 étaient les suivants : *rat*, *wedding* et *bow*¹⁰¹. Le tweet a rapidement circulé à travers le Web et les suppositions de scénario d'épisodes et leurs référents originels doyliens ont explosé. Puis, le 29 novembre 2013, un corbillard vide (*an empty hearse*) stationné sur Baker Street tôt le matin a été pris en photo. Dans le pare-brise, un arrangement floral indiquait une date (1^{er} janvier 2014) et une feuille de papier sur laquelle était imprimé le message « #SherlockLives » était collée dans la fenêtre (fig. 8). La photographie a fait le tour de la webosphère et les fans ont immédiatement compris le message, bien avant qu'il ne soit annoncé officiellement par la chaîne de télévision nationale.

¹⁰¹ Ces mots-clés lancent certaines pistes rappelant entre autres la nouvelle de Conan Doyle « His Last Bow », duquel est dévié le titre de l'épisode « His Last Vow » (*Sherlock*, 3.3), ainsi que le récit resté inédit de Watson, une intrigante enquête passée sous silence qui en a inspiré plusieurs : l'histoire du rat géant de Sumatra.

Peu de temps après, la BBC annonçait une surprise pour les fans de *Sherlock*, un petit cadeau de Noël signé Steven Moffat et Mark Gatiss : « Many Happy Returns ».

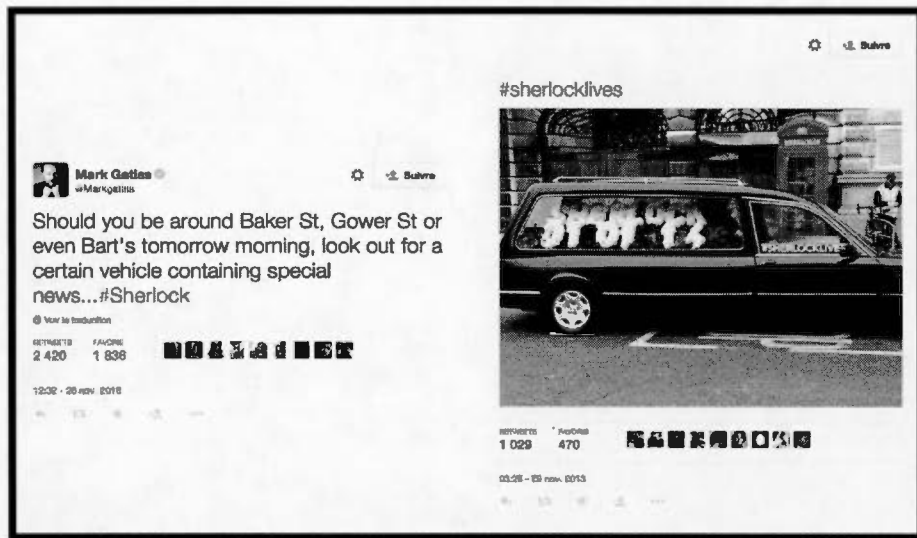


Fig. 8 : Un corbillard sur Baker Street #sherlocklives sur Twitter. Captures de tweets du 28 et 29 novembre 2013.

Le 24 décembre 2013, quelques jours avant la mise en ondes de « The Empty Hearse », BBC diffusait en effet un court antépisode à la troisième saison : « Many Happy Returns », une vidéo de neuf minutes s'apparentant, par son format (téléversée sur YouTube) et sa durée, aux *fanvids* publiées depuis 2012. Ce court épisode montre Lestrade conversant avec Anderson dans un bar. Ayant épluché les nouvelles internationales, Anderson explique sa théorie selon laquelle on trouve les échos d'actions de Sherlock dans les grands titres et indique sur une carte du monde les lieux de ces « apparitions ». Lestrade brise les espoirs de son ancien collègue en réaffirmant la mort du détective de Baker Street : « I see that you lost a good job fantasizing about a dead man coming

back to life.» (*Sherlock*, 2.4, 3'9")¹⁰¹. Anderson montre alors le tracé sur la carte : « Look at the map. It's like he's coming back » (*Sherlock*, 2.4, 3'39"). Anderson devient par le fait même la représentation du *fan auteur*, créateur de théories, rôle renforcé par ses actions dans « The Empty Hearse ». L'épisode « The Empty Hearse » s'ouvre sur la scène de la chute de Sherlock à la fin de « The Reichenbach Fall » et sur la citation, appuyée par la vidéo de Nyah86Production, citée plus haut, « It's a trick, a magic trick ». La scène dévoile ce tour de magie abracadabrante où une équipe de maquilleurs professionnels appliquent un visage prosthétique — emprunt à la théorie énoncée par BeeonUtube's channel — sur le cadavre de Moriarty, le descendent jusqu'au trottoir où ils terminent de mettre en scène le corps du faux Sherlock tandis que Sherlock lui-même saute, attaché par un élastique et entre par la fenêtre du laboratoire de Molly où il embrasse cette dernière avec fougue avant de s'enfuir. John, de son côté, après s'être fait frapper par le cycliste, est hypnotisé par un homme dans la rue afin que l'équipe de maquilleurs ait tout le temps possible pour préparer la scène. La séquence se révèle alors être une théorie qu'Anderson expose à Lestrade, suite à laquelle ce dernier souligne qu'il se cache, derrière toutes ces théories, un fort sentiment de culpabilité :

Lestrade : You did this and it killed him and he's staying dead. Do you honestly believe that if you have enough stupid theories, it's gonna change what really happened?

Anderson : I believe in Sherlock Holmes.

Lestrade : Yeah, well, that won't bring him back. (*Sherlock*, 3.1, 4'12")

Par son affirmation, Anderson s'établit comme avatar du *fan théoricien* et dévot à l'intérieur de la diégèse. Lestrade, quant à lui, reste sceptique, bien que croyant désormais à l'innocence de Sherlock exposée au grand jour, deux ans après son suicide.

¹⁰¹ Le mini épisode « Many Happy Returns » est inscrit ici comme le 4^e épisode de la seconde saison de *Sherlock*.

Au cours de l'épisode, trois séquences viennent interrompre le cours du récit, exposant trois théories possibles du fameux tour de magie de Sherlock à la fin de la deuxième saison. Ces séquences, dont la première est la scène d'ouverture de l'épisode, sont d'abord présentées comme toutes les autres séquences narratives pour, finalement, être désavouées puisque montrées comme provenant d'un narrateur tiers. Anderson dirige un cercle de *fans*, nommé The Empty Hearse (Le Corbillard Vide), qu'il dit avoir fondé afin que des gens partageant les mêmes points de vue puissent se rencontrer et discuter de théories au sujet de la mort présumée de Sherlock (*Sherlock*, 3.1, 30'19"). Microcosme représentant la communauté des fans de *Sherlock*, s'y trouvent, bien évidemment, Anderson et ses théories conspirationnistes, Laura et sa fiction d'une romance entre Moriarty et Sherlock, et d'autres fanatiques portant le *deerstalker*. Lorsque les médias révèlent que Sherlock est bel et bien vivant, les fans du cercle reçoivent quantité de textos et de tweets tels que #SherlockHolmesAlive, #SherlockLives, #SherlockIsNotDead, qui s'inscrivent à l'écran pour le couvrir complètement (fig. 9).

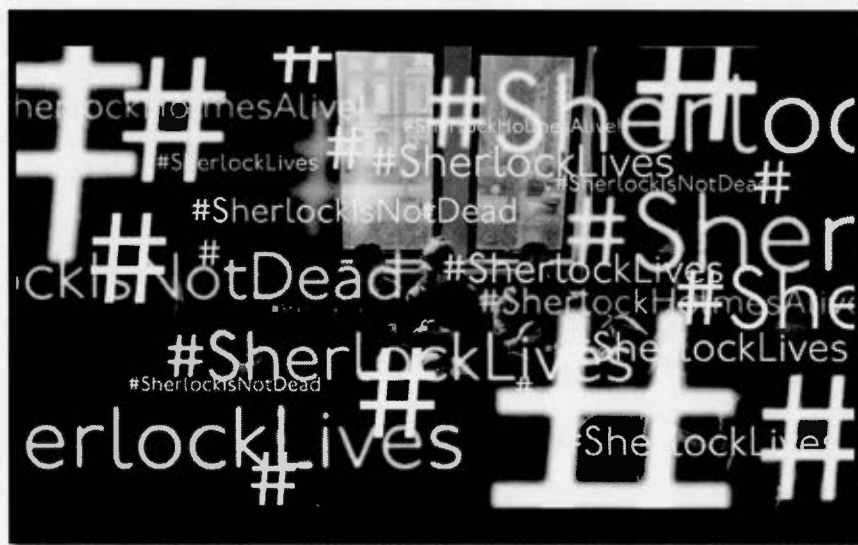


Fig. 9 : Gatiss, Mark et Steven Moffat, 2014, « The Empty Hearse », *Sherlock* [Capture]

Une fois de plus, la réutilisation du dièse et de mots-clics semblables à ceux qui ont circulé durant le mouvement #believeinsherlock renforce le sentiment d'association entre le spectateur-fan et les fans représentés par la série.

Lorsque Sherlock raconte à Anderson comment il a orchestré sa fausse mort, dans le dernier segment inséré de l'épisode, il explique l'utilisation d'un matelas gonflable et d'une petite balle qui, placée sous l'aisselle, donne l'impression qu'il n'y a pas de pouls. Cette hypothèse renvoie à certaines théories qui ont circulé au sein des forums, théories que résume d'ailleurs Suzy O'Woozily dans un commentaire cité plus haut. Or, Anderson reste sceptique devant l'histoire que Sherlock lui raconte. Il se dit déçu, affirme qu'il n'aurait pas élaboré son plan ainsi et finit par remettre tout en question. Cette remise en question ne fait de l'explication de Sherlock qu'une autre théorie parmi plusieurs. Ce que démontrent Steven Moffat et Mark Gatiss en ne proposant que diverses théories, inspirées des réelles théories élaborées par les fans, et non une ultime réponse aux questionnements de tous, c'est que toutes les théories, à l'instar des variations du mythe holmésien, se valent et que celle fournie par Sherlock (et donc par Steven Moffat et Mark Gatiss) ne fait que s'ajouter à celles déjà énoncées au cours des deux dernières années. Ces théories de fans ne seront alors jamais confirmées ou infirmées à l'aune d'une vérité unique; les fans sont libres de choisir la version des faits qui leur convient. Se répète ici l'opposition entre l'auteur-terroriste qu'est Moriarty et les fans auteurs au sein de la série. Moffat et Gatiss auraient-ils simplement invoqué l'énergie positive des fans réels – à la manière dont John Barrie interpelle ces lecteurs pour ranimer la fée Clochette dans *Peter Pan* (1904) – afin de contrecarrer les desseins machiavéliques de Moriarty, ce fan fou furieux? On peut aussi voir dans le doute d'Anderson un écho métafictionnel à la constante et éternelle remise en question du Grand Hiatus. Pourtant, ce jeu du second Hiatus n'est que de courte durée puisqu'il n'a aucun impact à l'extérieur de la mécanique des

épisodes « The Reichenbach Fall » et « The Empty Hearse » et du laps de temps qui les sépare. Si les gens, pendant plus d'un siècle, ont imaginé et réinventé ce qui s'était passé à la fin du « Final Problem » et, ce, même après la publication de la solution dans « The Empty House », *Sherlock* a lancé un grand jeu transfictionnel pour l'arrêter dès le coup suivant.

CONCLUSION

We solve crimes. I blog about it, he forgets his pants. I wouldn't hold out to much hope.

John Watson, « A Scandal in Belgravia »
Sherlock, 2012

Sherlock Holmes est une figure, un mythe littéraire qui s'est émancipé à travers ses adaptations et ses métamorphoses transmédias. Le mythe holmésien, dont les origines trouvent leur fondement dans les aventures de Holmes écrites par Conan Doyle, se prolonge grâce aux récits apocryphes qui se proposent d'explorer d'autres avenues délaissées par le canon et par les adaptations, les parodies et les pastiches littéraires, théâtraux, filmiques et télévisuels qui ont repris et transformés à leur gré le personnage et son univers. C'est l'équilibre entre la répétition et la variation qui permet la persistance de la figure de Sherlock Holmes (Mellier, 1999 : 9). L'adaptation, rappelle Linda Hutcheon, est un palimpseste qui se construit d'œuvres qui le précèdent et qui résonnent à travers la répétition et la variation (2006 : 8). La figure de Sherlock Holmes se modifie selon le contexte sociohistorique de son adaptation et selon la nature de sa remédiation.

Le premier chapitre de ce mémoire a retracé le parcours évolutif du mythe, du *muthos* grec au mythe moderne de Caillois (Gély, 2006). En présentant le mythe holmésien et en le décortiquant, nous avons identifié les traits invariants de la figure holmésienne, tout en abordant l'émancipation transmédias d'un mythe littéraire (Lacassin, 1993). Une exploration plus approfondie des adaptations filmiques et télévisuelles de Sherlock Holmes (Barnes, 2011) a permis de soulever trois types de variations de la reprise dans le

contexte de notre analyse statistique : les déplacements transfictionnels tels que ceux opérés dans les épisodes « Elementary Dear Data » (1988) et « A Ship in a Bottle » (1993) de la série *Star Trek : New Generation*, les déplacements géographiques, qui sont à la base de l'écriture scénaristique des films de Basil Rathbone et Nigel Bruce pendant la Seconde Guerre mondiale et les déplacements temporels qui fondent la série britannique *Sherlock* de Mark Gatiss et Steven Moffat.

Transposé à l'ère contemporaine, Sherlock Holmes lève le voile sur plusieurs tabous de l'époque victorienne tout en soulignant maints enjeux contemporains. L'objet de ce mémoire, la série *Sherlock* de Mark Gatiss et Steven Moffat, est construit en ce sens. Le deuxième chapitre de ce mémoire a tout d'abord abordé comment l'amitié qui unit les deux protagonistes se donne à voir comme une bromance contemporaine, qui se pose en véritable relecture des liens homosociaux victoriens (McLaughlin, 2013 : 11). La relation d'interdépendance de Sherlock et John pousse les limites de la simple bromance et du « buddy cop pattern » (Lavigne, 2012 : 17) en fondant le prérequis de l'héroïsme du duo. L'un sans l'autre, ils tombent dans les méandres de la sociopathie. Si Watson était la boussole morale d'un Holmes excentrique dans les récits de Conan Doyle, John, dans *Sherlock*, n'est plus si rigide dans ses principes de bonnes mœurs sociales : le soldat perdu au cœur de Londres ne retrouve ses repères qu'en considérant la ville comme un terrain de chasse ou un champ de bataille, aux côtés de Sherlock (Toadvine, 2012 : 47). Ce dernier offre lui aussi une relecture de l'excentricité victorienne. Plus que simple génie fantaisiste à ses heures, Sherlock est dépeint comme un être asocial et sociopathe, la sociopathie prenant ancrage dans l'évolution de ce que la société victorienne nommait les « maladies morales » (*ibid* : 50) plutôt que dans l'excentricité de la machine à penser décrite par Conan Doyle. À travers la transposition temporelle, Holmes l'homme-machine est devenu Sherlock le « digital native » (Taylor, 2012 : 130), jeune homme de son temps, habile à gérer

le flux informationnel qui régit le Web et notre société, image idéalisée des fans de la série de Gatiss et Moffat, eux aussi geeks et natifs numériques.

Le dernier chapitre de ce mémoire était consacré à l'importance de la communauté des fans de *Sherlock* dans l'émancipation transmédiatique du mythe holmésien. C'est avec Sherlock Holmes au XIX^e siècle que, comme l'explique Samuel Archibald dans son « Épître aux Geeks » (2009), la culture des fans est née, participant dès 1896 (Mellier, 2015 : 36), à l'émancipation transmédiatique du mythe holmésien. *Sherlock*, en 2010, réussit un tour de force : rassembler les aficionados holmésiens qui vouent un culte au détective de Baker Street depuis plusieurs décennies et un nouveau public fan de la série. Ce phénomène est dû au fait que *Sherlock* est construit selon une dynamique de l'écho intertextuel vu comme un indice par le spectateur-fan qui s'implique alors davantage dans la série en cherchant à la décrypter et en extériorisant sa passion à travers des productions artistiques et littéraires. Comme l'écrit Ashley D. Polasek, *Sherlock* déplace le rapport intertextuel tel que conçu par Gérard Genette (2012 : 46). Parce qu'elle a effacé ses origines doyliennes de sa diégèse, la série *Sherlock* force ses spectateurs à la considérer comme un texte primaire (*idem*). C'est précisément parce que *Sherlock* brise les règles du Grand Game holmésien tout en y jouant qu'elle gagne la faveur d'un nouveau public tout autant que l'intérêt des aficionados holmésiens.

En réaction à l'objet de leur culte et dans le but de le prolonger, les fans de *Sherlock* produisent quantité de *fan art* et de *fan fiction*. La production des fans, qu'elle soit artistique ou littéraire, est diffusée à l'intérieur du réseau de la communauté. Elle est basée sur trois principes : la synthèse de l'objet culte, le prolongement du fantasme du fan et la reconnaissance des pairs. Entre la diffusion du dernier épisode de la seconde saison, « The Reichenbach Fall », lors duquel Sherlock se jette du haut d'un immeuble et simule sa mort, et le premier épisode de la troisième saison « The Empty Hearse » où Sherlock réapparaît deux

ans plus tard, la production de fans atteint des sommets. Les vidéos téléversées sur YouTube par les fans de *Sherlock* entre 2012 et 2014 relèvent de montages montrant le deuil de Watson, de théories sur la manière dont Sherlock a orchestré son faux décès, etc. Il faut toutefois noter la différence marquée entre le culte accidentel et le culte coopté. Si les fans du Holmes de Conan Doyle se sont rassemblés et ont fait du détective un culte à part entière, ce n'était pas la volonté de Conan Doyle. Steven Moffat et Mark Gatiss, par contre, ont volontairement joué avec la figure mythique de Sherlock Holmes en encourageant leurs fans à élever leur héros au statut de culte, à produire des *textes*. Ils ont par la suite récupéré les théories des fans et les mouvements (tel que le #believeinsherlock) nés des réseaux numériques dans la création de l'épisode « The Empty Hearse ».

Ce mémoire est né d'une interrogation initiale : pourquoi Sherlock Holmes connaît un regain de popularité depuis une dizaine d'années? Les films de Guy Ritchie et le large public qu'ils attirent en disaient long sur cette renaissance de la figure du détective, laquelle demeurerait ancrée dans la culture populaire depuis le XIX^e siècle tout en sortant du carcan de la culture *geek* traditionnelle. C'est l'acceptation généralisée de cette *geekitude*, devenue en vogue dans les dernières années, qui a participé à l'expansion du public visé par les aventures de Sherlock Holmes. Parue après le premier film de Ritchie, la série *Sherlock*, suivie de près par son homologue américain *Elementary*, est venue appuyer cette renaissance de la figure holmésienne.

Une question subsistait encore : comment rendre compte de Sherlock Holmes au XXI^e siècle? Y avait-il une façon de rapprocher les spectateurs contemporains d'une figure victorienne vieille de plus de cent ans déjà? Les films de Guy Ritchie, bien que poursuivant le chemin tracé par les multiples adaptations et pastiches de Sherlock Holmes depuis 1900, recréaient toutefois une nouvelle société victorienne, à travers le subtil changement de genre. Le

récit policier devenu film d'action à effets spéciaux traitait aussi désormais d'enjeux moins victoriens que contemporains : la peur du terrorisme étant au centre des deux opus cinématographiques de Ritchie. *Sherlock* et *Elementary* ont poussé plus loin cette logique néo-victorianiste en cherchant à interroger mutuellement et réciproquement le contemporain et le victorien. Devant la question, quelque peu désuète, qui chercherait à cibler ce qui fonderait la meilleure adaptation des récits de Sherlock Holmes, nous serions tentés à la suite de ce mémoire, de stipuler que *Sherlock*, en jetant un regard contemporain sur la société victorienne et en victorianisant le présent, est une adaptation holmésienne, non seulement réussie, mais avant-gardiste. Première en son genre, dans la lignée des adaptations précédentes des récits de Conan Doyle et des séries télévisuelles mettant en scène des détectives « lecteurs de signes » (Maillos, 2014 : 270), la série de Moffat et Gatiss s'érige en modèle d'une nouvelle possibilité de relecture des récits holmésiens. En s'intégrant dans le mythe et en le déjouant tout à la fois, en transposant son univers victorien au XXI^e siècle, en intégrant un dialogue avec sa communauté des fans à même son processus de création et de diffusion et en encourageant la production des fans, *Sherlock* incarne à la perfection la renaissance contemporaine de Sherlock Holmes.

APPENDICE A

« Liste des récits du canon holmésien »

* Lors de la publication originale, l'expression *The Adventure of* / *L'aventure de* précédait le titre.

<u>Titre original / Titre en traduction française</u>	<u>Date de publication originale</u>
<i>A Study in Scarlet</i> / <i>Une étude en rouge</i>	Décembre 1887
<i>The Sign of the Four</i> / <i>Le signe des quatre</i>	Février 1890
<i>The Adventures of Sherlock Holmes</i> / <i>Les aventures de Sherlock Holmes</i>	
<i>A Scandal in Bohemia</i> / <i>Scandale en Bohême</i>	Juillet 1891
<i>The Red-Headed League</i> / <i>La ligue des rouquins</i>	Août 1891
<i>A Case of Identity</i> / <i>Une affaire d'identité</i>	Septembre 1891
<i>The Boscombe Valley Mystery</i> / <i>Le mystère du Val Boscombe</i>	Octobre 1891
<i>The Five Orange Pips</i> / <i>Les cinq pépins d'orange</i>	Novembre 1891
<i>The Man with the Twisted Lip</i> / <i>L'homme à la lèvre tordue</i>	Décembre 1891
* <i>The Blue Carbuncle</i> / <i>L'escarboucle bleue</i>	Janvier 1892
* <i>The Speckled Band</i> / <i>Le ruban moucheté</i>	Février 1892
* <i>The Engineer's Thumb</i> / <i>Le pouce de l'ingénieur</i>	Mars 1892
* <i>The Noble Bachelor</i> / <i>Un aristocrate célibataire</i>	Avril 1892
* <i>The Beryl Coronet</i> / <i>Le diadème de béryls</i>	Mai 1892
* <i>The Copper Beeches</i> / <i>Les Hêtres rouges</i>	Juin 1892
<i>The Memoirs of Sherlock Holmes</i> / <i>Souvenirs de Sherlock Holmes</i>	
* <i>Silver Blaze</i> / <i>Flamme d'argent</i>	Décembre 1892
* <i>The Yellow Face</i> / <i>La figure jaune</i>	Février 1893
* <i>The Stock-broker's Clerk</i> / <i>L'employé de l'agent de change</i>	Mars 1893
* <i>The Gloria Scott</i> / <i>Le Gloria Scott</i>	Avril 1893
* <i>The Musgrave Ritual</i> / <i>Le rituel des Musgrave</i>	Mai 1893
* <i>The Reigate Squires</i> / <i>Les propriétaires de Reigate</i>	Juin 1893

<i>*The Crooked Man / Le tordu</i>	Juillet 1893
<i>*The Resident Patient / Le pensionnaire en traitement</i>	Août 1893
<i>*The Greek Interpreter / L'interprète grec</i>	Septembre 1893
<i>*The Naval Treaty / Le traité naval</i>	Oct. – Nov. 1893
<i>*The Final Problem / Le dernier problème</i>	Décembre 1893

The Hound of the Baskervilles / Le Chien des Baskerville Août 1901 - Avril 1902

The Return of Sherlock Holmes / La Résurrection de Sherlock Holmes

<i>*The Empty House / La maison vide</i>	Septembre 1903
<i>*The Norwood Builder / L'entrepreneur de Norwood</i>	Octobre 1903
<i>*The Dancing Men / Les hommes dansants</i>	Décembre 1903
<i>*The Solitary Cyclist / La cycliste solitaire</i>	Janvier 1904
<i>*The Priory School / L'École du prieuré</i>	Février 1904
<i>*Black Peter / Peter le Noir</i>	Mars 1904
<i>*Charles Augustus Milverton / Charles-Auguste Milverton</i>	Avril 1904
<i>*The Six Napoleons / Les Six Napoléon</i>	Mai 1904
<i>*The Three Students / Les Trosi étudiants</i>	Juin 1904
<i>*The Golden Pince-Nez / Le Pince-nez en or</i>	Juillet 1904
<i>*The Missing Three-Quarter / Le Trois-quart disparu</i>	Août 1904
<i>*The Abbey Grange / Le Manoir de l'abbaye</i>	Septembre 1904
<i>*The Second Stain / La Deuxième tache</i>	Décembre 1904

The Valley of Fear / La Vallée de la peur Sept. 1914 - Mai 1915

His Last Bow / Son dernier coup d'archet

<i>*Wisteria Lodge / Wisteria Lodge</i>	Août 1908
<i>*The Cardboard Box / La boîte de carton</i>	Janvier 1893
<i>*The Red Circle / Le Cercle rouge</i>	Mars – Avril 1911
<i>*The Bruce-Partington Plans / Les Plans du Bruce-Partington</i>	Décembre 1908
<i>*The Dying Detective / Le détective agonisant</i>	Novembre 1913
<i>The Disappearance of Lady Frances Carfax / La disparition de Lady Frances Carfax</i>	Décembre 1911
<i>*The Devil's Foot / Le Pied du Diable</i>	Décembre 1910

His Last Bow / Son dernier coup d'archet

Septembre 1917

The Case Book of Sherlock Holmes

<i>*The Illustrious Client / L'Illustre client</i>	Novembre 1924
<i>*The Blanched Soldier / Le soldat blanchi</i>	Octobre 1926
<i>*The Mazarin Stone / La Pierre de Mazarin</i>	Octobre 1921
<i>*The Three Gables / Les trois pignons</i>	Septembre 1926
<i>*The Sussex Vampire / Le Vampire du Sussex</i>	Janvier 1924
<i>*The Three Garridebs / Les trois Garrideb</i>	Octobre 1924
<i>*The Problem of Thor Bridge / Le Problème du pont de Thor</i>	Février 1922
<i>*The Creeping Man / L'homme qui rampait</i>	Mars 1923
<i>*The Lion's Mane / La crinière du lion</i>	Novembre 1926
<i>*The Veiled Lodger / La pensionnaire voilée</i>	Janvier 1927
<i>*Shoscombe Old Place / Shoscombe Old Place</i>	Mars 1927
<i>*The Retired Colourman / Le Marchand de couleurs retraité</i>	Décembre 1926

APPENDICE B

« Index des œuvres concernant Sherlock Holmes (1900-2010) répertoriées par Alan Barnes dans *Sherlock Holmes On Screen. The Complete Film and TV History*, »

* Le code suivant la référence filmique permet de situer le film dans les tableaux de données.

PARODIES

WILDER, Gene. 1975. *The Adventure of Sherlock Holmes' Smarter Brother*, Etats-Unis : Twentieth Century-Fox, 91 min, couleur. (PR1)

TOOK, Barry. 1973. *Comedy Playhouse Presents : Elementary, My Dear Watson*, Grande-Bretagne : BBC, 30min, couleur. (PR2)

GOLDSTONE, Paul. 1977. *The Hound of the Baskervilles... Yet Another Adventure Of Sherlock Holmes And Dr. Watson By A. Conan Doyle*, Grande-Bretagne : Michael White, 84 min, couleur. (PR3)

PONTAVICE, Marc. 2001. *Les nouvelles aventures de Lucky Luke : Les Dalton contre Sherlock Holmes*, France : Xilam, 25 min, media couleur/animation. (PR4)

JANIS, Elsie. 1930. *Paramount on Parade*, Etats-Unis : Paramount pictures, 102 min, noir & blanc/couleur. (PR5)

HARGROVE, Dean. 1976. *The Return of the World's Greatest Detective*, Etats-Unis : Universal, 78 min, couleur. (PR6)

1900. *Sherlock Holmes Baffled*, Etats-Unis : American Mutoscope and Biograph Company, 35 sec, film muet, noir & blanc. (PR7)

FRESAN, Juan E. 1992. *Sherlock Holmes en Caracas*. Venezuela : Big Ben Prod/Tiuna Films/Foncine, 95 min, couleur. (PR8)

BARCLAY, Humphrey. 1977. *The Strange case of the End of Civilisation As We Know It*, Grande-Bretagne : Shearwater Films, 54 min, couleur. (PR9)

FOREMAN, John. 1971. *They Might Be Giants*, Etats-Unis : Universal, 86 min, couleur. (PR10)

HURNIK, Ilja. 1972. *Touha Sherlocka Holmese*. Tchécoslovaquie : Studio Baarandov, 97 min, couleur. (PR11)

STIRDIVANT, Marc. 1988. *Without a Clue*, Grande-Bretagne/Etats-Unis : ITC Prod., 107 min, couleur. (PR12)

CABANNE, Christy et John EMERSON. 1916. *The Mystery of the Leaping Fish*. Etats-Unis : Triangle Film Corporation. (PR13)

EVANS, Fred. 1915. *A Study in Skarlit*. Grande-Bretagne : Comedy Combine-Sunny. (PR14)

NEILAN, Marshall. 1914. *Sherlock Bonehead*. Etats-Unis : Kalem Co. (PR15)

MITCHELL, Bruce M. 1915. *Sherlock Boob, Detective*. Etats-Unis : Thistle. (PR16)

ADAPTATIONS

ELVEY, Maurice. 1921. *The Adventures of Sherlock Holmes* (série de 15 films), Grande-Bretagne : Stoll Picture Productions Ltd, film muet, noir & blanc. (A1)

COX, Michael. 1984-1985. *The Adventures of Sherlock Holmes*, Grande-Bretagne : Granada UK, 13x50 min, couleur. (A2)

COX, Michael. 1990-1991. *The Case-book of Sherlock Holmes*, Grande-Bretagne : Granada, 6x50 min, couleur. (A3)

DENEEN, William. 1977. *Classics Dark and Dangerous : Silver Blaze*, Grande-Bretagne/Canada : Highgate Associates/HDT/OECA, 30 min, couleur. (A4)

GODDARD, David. 1964. *Detective : The Speckled Band*, Grande-Bretagne : BBC, 50 min, noir & blanc. (A5)

HAMMOND, Peter. 1992. *The Eligible Bachelor*, Grande-Bretagne : Granada, 106 min, couleur. (A6)

BROMLY, Alan. 1951. *For the Children : The Adventure of the Mazarin Stone*, Grande Bretagne : BBC, 30 min, noir & blanc. (A7)

1912. ...*From the Adventures of Sherlock Holmes*, France : Éclair, 8x 20 min, film muet, nior & blanc. (A8)

BERNERD, Jeffrey. 1922. *The Further Adventures of Sherlock Holmes* (série de 15 films), Grande-Bretagne : Stoll Pictures, film muet, noir & blanc. (A9)

ELVEY, Maurice. 1921. *The Hound of the Baskervilles*, Grande-Bretagne : Stoll Pictures, film muet, noir & blanc. (A10)

BALCON, Michael. 1931. *The Hound of the Baskervilles*, Grande-Bretagne : Gainsborough Pictures, 75 min, noir & blanc. (A11)

HINDS, Anthony. 1959. *The Hound of the Baskervilles*, Grande-Bretagne : Hammer Films, 87 min, couleur. (A12)

KALLIS, Stanley. 1972. *The Hound of the Baskervilles*, Etats-Unis : Universal, 90 min, couleur. (A13)

LETTS, Barry. 1982. *The Hound of the Baskervilles*, Grande-Bretagne : BBC, 4x30 min, couleur. (A14)

COX, Michael. 1988. *The Hound of the Baskervilles*, Grande-Bretagne : Granada, 105 min, couleur. (A15)

LITINSKY, Irene. 2000. *The Hound of the Baskervilles*. Canada : Muse, 90 min, couleur. (A16)

HALL, Christopher. 2002. *The Hound of the Baskervilles*. Grande-Bretagne : Tiger Aspect/BBC, 99 min, couleur. (A17)

NEILL, Roy William. 1944. *The House of Fear*, Etats-Unis : Universal, 69 min, noir & blanc. (A18)

1914-1920. *Der Hund von Baskerville* (série de 7 films), Allemagne, films muets, noir&blanc. (A19)

LYSSA, Fred. 1929. *Der Hund von Baskerville*, Allemagne : Erda-Film-Prod-GmbH, film muet, noir & blanc. (A20)

LAMAC, Carl. 1937. *Der Hund von Baskerville*. Allemagne : Ondra-Lamac-Film-GmbH, 82 min, noir & blanc. (A21)

UMGELTER, Fritz. 1955. *Der Hund von Baskerville*, Allemagne : Hessischer Rundfunk, 80 min, noir & blanc. (A22)

BERNERD, Jeffrey. 1923. *The Last Adventures of Sherlock Holmes* (Série de 15 films), Grande-Bretagne : Stoll Pictures, film muet, noir & blanc. (A23)

WYNDHAM DAVIES, June. 1992. *The Last Vampyre*, Grande-Bretagne : Granada, 108 min, couleur. (A24)

CARTIER, Rudolph. 1951. *The Man Who Disappeared*, Grande-Bretagne/Etats-Unis : Vandyke/Dryer&Weenolsen Prod., 26 min, noir & blanc. (A25)

WYNDHAM DAVIES, June. 1991. *The Master Blackmailer*, Grande-Bretagne : Granda, 102 min, couleur. (A26)

WYNDHAM DAVIES, June. 1994. *The Memoirs of Sherlock Holmes*, Grande-Bretagne : Granada, 6x50 min, couleur. (A27)

HAGEN, Julius. 1932. *The Missing Rembrandt*, Grande-Bretagne : Twickenham, 84 min, noir & blanc. (A28)

NEILL, Roy William. 1944. *The Pearl of Death*, Etats-Unis : Universal, 68 min, noir & blanc. (A29)

MASLENNIKOV, Igor. 1976-1986. *Priklyucheniya Sherloka Kholmsa i doctora Vatsona*, URSS : USSR Gosdtelradio/Lenfilm Studio, 5x65-70 min, couleur. (A30)

WYNDHAM DAVIES, June. 1986-88. *The Return of Sherlock Holmes*, Grande-Bretagne : Granada, 11x50 min, couleur. (A31)

LITINSKY, Irene. 2001. *The Royal Scandal*. Canada : Bohemia Prod. (Muse), 90 min, couleur. (A32)

GODDARD, David. 1965. *Sherlock Holmes*, Grande-Bretagne : BBC, 12x50 min, couleur. (A33)

MAY, Paul. 1967-68. *Sherlock Holmes*, Allemagne, 6 épisodes, couleur. (A34)

MORANDI, Guglielmo. 1968. *Sherlock Holmes*. Italie : RAI, 2 épisodes, couleurs. (A35)

NEILL, Roy William. 1942. *Sherlock Holmes and the Secret Weapon*, Etats-Unis : uNiversal, 68 min, noir & blanc. (A36)

BENEDICT, Howard. 1942. *Sherlock Holmes and the Voice of Terror*, Etats-Unis : Universal, 65 min, noir & blanc. (A37)

NEILL, Roy William. 1943. *Sherlock Holmes Faces Death*. Etats-Unis : universal, 68 min, noir & blanc. (A38)

ROSS, Sandy. 1999-2001. *Sherlock Holmes in the 22nd Century*, Grande-Bretagne/Etats-Unis : Scottish Television Enterprises/DIC Prod, couleur/animation. (A39)

1913. *Sherlock Holmes Solves 'The Sign of Four'*, Etats-Unis : Thanhouser Company, film muet, noir & blanc. (A40)

BERNERD, Jeffrey. 1923. *The Sign of Four*, Grande-Bretagne : Stoll Picture, film muet, noir & blanc. (A41)

WYNDHAM DAVIES, June. 1987. *The Sign of Four*, Grande-Bretagne : Granada, 102 min, couleur. (A42)

LITINSKY, Irene. 2001. *The Sign of Four*, Canda : Muse, 90 min, couleur. (A43)

CUTTS, Graham. 1932. *The Sign of Four : Sherlock Holmes' Greatest Case*, Grande-Bretagne : Associates Radio Pictures, 76 min, noir & blanc. (A44)

HAGEN, Julius. 1936. *Silver Blaze*. Grande-Bretagne : Twickenham Films, 71 min, noir & blanc. (A45)

STERLING, William. 1968. *Sir Arthur Conan Doyle's Sherlock Holmes*. Grande-Bretagne : BBC, 16x50 min, noir&blanc/couleur. (A46)

MARKEY, Gene. 1939. *Sir Arthur Conan Doyle's The Hound of the Baskervilles*, Etats-Unis : Twentieth Century-Fox, 80 min, couleur. (A47)

PLASCHKES, Otto. 1983. *Sir Arthur Conan Doyle's The Hound of the Baskervilles*, Grande-Bretagne : Mapleton Films/Investors in Industry, 96 min, couleur. (A48)

PLASCHKES, Otto. 1983. *Sir Arthut Conan Doyle's The Sign of Four*, Grande-Bretagne : Mapleton Films/Ross&Partners (Securities), 93 min, couleur. (A49)

HAGEN, Julius. 1931. *The Sleeping Cardinal*, Grande-Bretagne : Twickenham Film, 84 min, noir & blanc. (A50)

WILCOX, Herbert. 1931. *The Speckled Band*, Grande-Bretagne : British & Dominions Studios, 90 min, noir & blanc. (A51)

SAMUELSON, G. B. 1914. *A Study in Scarlet*. Grande-Bretagne : Samuelson Film Mfg Co, film muet, noir & blanc. (A52)

CUNARD, Grace. 1914. *A Study in Scarlet*. Etats-Unis : Universal, 2 bobines, noir & blancs. (A53)

PALMER, Robert. 1937. *The Three Garridebs*, Etats-Unis : NBC, 30 min, noir & blanc. (A54)

HAGEN, Julius. 1934. *The Triumph of Sherlock Holmes*, Grande-Bretagne : Real Art Prod, 82 min, noir & blanc. (55)

SAMUELSON, G.B. 1916. *The Valley of Fear*. Grande-Bretagne : Samuelson Film Mfg Co, film muet, noir & blanc. (A56)

RUBIN, Stanley. 1949. *Your Show Time : The Adventure of the Speckled Band*, Etats-Unis, Realm Television Prod., 27 min, noir & blanc. (A57)

DECOURT, Jean-Pierre. 1974. *Das Zeichen der Vier*. Allemagne : Bavaria Film/Zweites Deutsches Fernsehen, 55 min, couleur. (A58)

HESTON, Fraser C. 1991. *The Crucifer of Blood*, Etats-Unis : Turner Pictures, 120 min, couleur. (A59)

ATKINS, Ian. 1951. *We Present Alan Wheatley as Mr Sherlock Holmes in...* Grande-Bretagne : BBC, 6x35m, noir & blanc. (A60)

PASTICHES

WERKER, Alfred. 1939. *The Adventures of Sherlock Holmes*, Etats-Unis : Twentieth Century-Fox, 85 min, noir & blanc. (PS1)

1905. *Adventures of Sherlock Holmes, or, Held for ransom*, Etats-Unis : The Vitagraph Company of America, film muet, noir & blanc. (PS2)

MONTESI. 1988. *Alfred Hitchcock Presents : My Dear Watson*, Etats-Unis : AHF Film Productions Inc, 30 min, couleur. (PS3)

LARSEN, Viggo. 1910-11. *Arsène Lupin contra Sherlock Holmes* (série de 5 films), Allemagne : Vitascope GmbH, film muet, noir & blanc. (PS4)

STONE, Paul. 1983. *The Baker Street Boys*, Grande-Bretagne : BBC, 8x25-30 min, couleur. (PS5)

CHANG, Michael. 2009. *Batman – The Brave and the Bold : Trials of the Demon!*, Etats-Unis : Warner Bros Animation, 25 min, couleur/animation. (PS6)

SCHEIMER, Lou. 1987. *BraveStarr : Sherlock Holmes in the 23rd Century*, Etats-Unis : Filmation Associates, 2x25 min, couleur/animation. (PS7)

LITINSKY, Irene. 2002. *The Case of the Whitechapel Vampire*, Canada : White Chapel Prod. (Muse), 88 min, couleur. (PS8)

GOLDEN, Murray. 1980. *Children's Mystery Theater : The Treasure of Alpheus T Winterborn*, Etats-Unis : Asselin Productions, 46 min, couleur. (PS9)

HOWARD, William K. 1932. *Conan Doyle's Master Detective Sherlock Holmes*, Etats-Unis : Fox, 71min, noir & blanc. (PS10)

SHIVAS, Mark. 1974. *Dr Watson and the Darkwater Hall Mystery : A Singular Adventure*, Grande-Bretagne : BBC, 73 min, couleur. (PS11)

NEILL, Roy William. 1946. *Dressed to Kill*, Etats-Unis : Universal Pictures, 72 min, couleur. (PS12)

LARSEN, Viggo. 1909. *Droske Nr. 519*, Danemark : Nordisk Films, film muet, noir & blanc. (PS13)

1910. *Den Forklaedte Guvernante*, Danemark : Nordisk Films, film muet, noir & blanc. (PS14)

LIU, Yun-Zhou. 1994. *Fuermasi yu Zhongguo Nuxia*, Chine : Beijing Film Studio, 82 min, couleur. (PS15)

LARSEN, Viggo. 1909. *Den Gra Dame*, Danemark : Nordisk Films, film muet, noir & blanc. (PS16)

ENGELS, Erich. 1937. *Die graue Dame*, Allemagne : Neue Film KG, 92 min, noir & blanc. (PS17)

MATTINSON, Burny. 1986. *The Great Mouse Detective*, Etats-Unis : Walt Disney, 71 min, couleur. (PS18)

FUISZ, Robert E. 1990. *Hands of a Murderer*, Etats-Unis : Green Pond Prod, 120 min, couleur. (PS19)

LARSEN, Viggo. 1908. *Det Hemmelige Dokument*, Danemark, Nordisk Films, film muet, noir & blanc. (PS20)

1910. *Hotelrotterne*, Danemark : Nordisk Films, film muet, noir & blanc. (PS21)

BOWLSBY, Craig. 1993. *The Hound of London*, Canada : Intrepid, 71 min, couleur. (PS22)

TOWERS, Harry Alan. 1991. *Incident at Victoria Falls*, Etats-Unis/Italie/Grande-Bretagne : Harmony Gold/Banque et Caisse d'Épargne de l'État de Luxembourg/Banque Parabis Luxembourg/Silvio Berlusconi Communications, 175 min, couleur. (PS23)

NORRINGTON, Stephen. 2003. *The League of Extraordinary Gentlemen*, Etats-Unis : Twentieth Century-Fox, 110 min, couleur. (PS25)

OSTROW, Michael S. 1987. *The Loss of a Personal Friend*, Grande-Bretagne, 14 min, couleur. (PS26)

PRIGGEN, Norman. 1984. *The Masks of Death*, Grande-Bretagne : Tyburn Prod, 78 min, couleur. (PS27)

1910. *Milliontestamentet*, Danemark : Nordisk Films, film muet, noir & blanc. (PS28)

DUPONT, René et Bob CLARK. 1978. *Murder by Decree*, Grande-Bretagne/Canada : Saucy Jack Inc., 112 min, couleur. (PS29)

PIRIE, David. 2000-2001. *Murder Rooms : The Dark Beginnings of Sherlock Holmes*, Grande-Bretagne/Etats-Unis : BBC/WGBH Boston, 2x60min/4x90 min, couleur. (PS30)

HANNA-BARBERA. 1984. *The New Scooby-Doo Mysteries : Sherlock Doo*, Etats-Unis : Hanna-Barbera Prod., 30 min, couleur/animation. (PS31)

JOHNSON, Kenneth. 1993. *1994 Baker Street : Sherlock Holmes Returns*, Etats-Unis : Paragon Entertainment, 97 min, couleur. (PS32)

WILDER, Billy. 1970. *The Private Life of Sherlock Holmes*, Grande-Bretagne/Etats-Unis : Phalanx Prod./Mirisch Prod./Sir Nigel Films, 125 min, couleur. (PS33)

NEILL, Roy William. 1945. *Pursuit to Algiers*, Etats-Unis : Universal, 65 min, noir & blanc. (PS34)

LARSEN, Viggo. 1908. *Raffles Flugt Fra Faengslet*, Danemark : Nordisk Films, film muet, noir & blanc. (PS35)

SELZNICK, David O. 1929. *The Return of Sherlock Holmes*, Etats-Unis : Paramount-Famous Players-Lasky Corp., 79 min, noir & blanc. (PS36)

GILLOT, Nick. 1986. *The Return of Sherlock Holmes*, Etats-Unis : CBS, 92 min, couleur. (PS37)

LARSEN, Viggo. 1909. *Sangerindens Diamanter*, Danemark : Nordisk Films, film muet, noir & blanc. (PS38)

NEILL, Roy William. 1944. *The Scarlet Claw*, Etats-Unis : Universal, 74 min, noir & blanc. (PS39)

SELLERS, Ariene. 1976. *The Seven-Per-Cent Solution*, Etats-Unis : Universal, 113 min, couleur. (PS40)

BRADLEY, Tim. 2002. *Sherlock*. Grande-Bretagne/Suisse : Box Film (Baker Street) / Pueblo Film AG, 91 min, couleur. (PS41)

GATISS, Mark et Steven MOFFAT. 2010. *Sherlock*. Grande-Bretagne : BBC, 6x90 min, couleur. (PS42)

BERTHELOT, Arthur. 1916. *Sherlock Holmes*. Etats-Unis : Essanay Film Mfg Co, 7 bobines, film muet, noir & blanc. (PS43)

PARKER, Albert. 1922. *Sherlock Holmes*, Etats-Unis : Goldwyn, 9 bobines, film muet, noir & blanc. (PS44)

REYNOLDS, Sheldon. 1954-55. *Sherlock Holmes*. Etats-Unis : Motion Pictures For Television, 39x25 min. (PS45)

RITCHIE, Guy. 2009. *Sherlock Holmes*, Allemagne/Etats-Unis : Internationale Filmproduktion Blackbird Zweite GmbH & Co/Warner Bros/Village Raodshow Films, 128 min, couleur. (PS46)

REYNOLDS, Sheldon. 1980. *Sherlock Holmes and Doctor Watson*, Etats-Unis/Pologne : TVP Poltel/Sheldon Reynolds Organization, 24x25 min, couleur. (PS47)

ROWLEY, Andy. 2007. *Sherlock holmes and the Baker Street Irregulars*, Grande-Bretagne : RDF Television, 2x55 min, couleur. (PS48)

DAY, Elinor. 2004. *Sherlock Holmes and the Case of the Silk Stocking*, Grande-Bretagne : BBC, 97 min, couleur. (PS49)

1908. *Sherlock Holmes and the Great Murder Mystery*. Etats-Unis : Crescent Film Manufacturing Company, film muet, noir & blanc. (PS50)

TOWERS, Harry Alan. 1991. *Sherlock Holmes and the Leading Lady*, Etats-Unis/Italie/Grande-Bretagne : Harmony Gold/Banque et Caisse d'Épargne de l'État de Luxembourg/Banque Parabis Luxembourg/Silvio Berlusconi Communications, 175 min, couleur. (PS51)

LARSEN, Viggo. 1911. *Sherlock Holmes contra Professor Moryarty*. Allemagne : Vitascope GmbH, film muet, noir & blanc. (PS52)

1910. *Sherlock Holmes i Bondefangerkloer*. Danemark : Nordisk Films, film muet, noir & blanc. (PS53)

LARSEN, Viggo. 1908. *Sherlock Holmes i Livsfare*. Danemark : Nordisk Films, film muet, noir & blanc. (PS54)

CUTTS, John. 1976. *Sherlock Holmes in New York*. Etats-Unis : Twentieth Century-Fox. 120 min, couleur. (PS55)

BENEDICT, Howard. 1942. *Sherlock Holmes in Washington*. Etats-Unis : Universal. 71 min, noir & blanc. (PS56)

BRAUNER, Arthur. 1962. *Sherlock Holmes und das Halsband des Todes*. Allemagne de l'Ouest/Italie/France : CCC Filmkunst GmbH/INCEI Film/Critérium Film, 87 min, noir & blanc. (PS57)

GOLDENBERG, Rachel Lee. 2009. *Sir Arthur Conan Doyle's Sherlock Holmes*. Etats-Unis : The Global Asylum, 85 min, couleur. (PS58)

MEUGNIOT, Will. 1989. *Slimer! And The Real Ghostbusters : Elementary My Dear Winston*. Etats-Unis : Columbia Pictures. 26 min, animation/couleur. (PS59)

RASMUSSEN, Holger. 1910. *Den Sorte Haand*. Danemark : Nordisk Films, film muet, noir & blanc. (PS60)

AUGUSTINUS, William. 1910. *Den Sorte Haette*. Danemark : Nordisk Films, film muet, noir & blanc. (PS61)

NEILL, Roy William. 1943. *The Spider Woman*. Etats-Unis : Universal, 63 minutes, noir & blanc. (PS62)

LANE, Brian Alan. «Elementary, Dear Data», *Star Trek : The Next Generation*. Etats-Unis : Paramount. 45 min, couleur. (PS63A)

ECHEVARRIA, René. «Ship in a Bottle». *Star Trek : The Next Generation*. Etats-Unis : Paramount. 45 min, couleur. (PS63B)

HAMMONS, E.W. 1933. *A Study in Scarlet*. Etats-Unis : KBS/World Wide Pictures, 71 min, noir & blanc. (PS64)

LESTER, Henry E. 1965. *A Study in Terror*. Grande-Bretagne : Compton-Tekli Film, 95 min, couleur. (PS65)

GREEN, Himan. 1953. *Suspense : The Adventure of the Black Baronet*. Etats-Unis : CBS. 30 min, noir & blanc. (PS66)

HUCHEZ, Bruno-Rene. 1992. *Teenage Mutant Ninja Turtles : Elementary, My Dear Turtle*. Etats-Unis : IDDH Groupe/Fred Wolf Films. Animation/couleur. (PS67)

NEILL, Roy William. 1946. *Terror By Night*. Etats-Unis : Universal, 60 min, noir & blanc. (PS68)

PAGE, Bobbie. 2010. *Tom and Jerry Meet Sherlock Holmes*. Etats-Unis : Warner Bros. 48 min, animation/couleur. (PS69)

NEILL, Roy Williams. 1945. *The Woman in Green*. Etats-Unis : Universal. 68 min, noir & blanc. (PS70)

NAVARRO, Tino. 1999. *O Xangô de Baker Street*. Portugal/Brésil : MGN Filmes/Sky Light Cinema Foto e Art, 120 min, couleur. (PS71)

JOHNSON, Mark. 1985. *Young Sherlock Holmes*. Etats-Unis : Paramount/Amblin Entertainment. 109 min, couleur. (PS72)

ROGERS, Pieter. 1982. *Young Sherlock : The Mystery of the Manor House*. Grande-Bretagne : Granada, 8x30-60 min, couleur. (PS73)

APPENDICE C

« Ajouts au corpus d'Alan Barnes »

* Le code suivant la référence filmique permet de situer le film dans les tableaux de données.

PARODIE

2013. « *POblivion/Umbrellamentary* », *MAD* (s04e08). Etats-Unis.
(Parodie/Univers partagés) SH145

PASTICHES

DOHERTY, Robert. 2012. *Elementary*. Etats-Unis :
(Pastiche/Transposition temporelle) SH146

RITCHIE, Guy. 2011. *Sherlock Holmes : A Game of Shadows*. Etats-Unis
(Pastiche) SH147

MATLOVICH, Matt. *The Doctor's Case*. Canada, 19 min, couleur.
(Pastiche) SH148

FOAD, Ross K. 2010. *No Place Like Holmes*. Grande-Bretagne. (WEB
SHOW/FANTASTIQUE/TIME TRAVEL/TAKES PLACE IN 2010)
(Pastiche/Transposition temporelle) SH149

CLEGG, Graham. 2013. «A Study in Sherlock», *Murdoch Mysteries*
(S06E04). Canada. (Pastiche/Univers partagés) SH150

FOAD, Ross K. 2012. *The Mary Morstan Mysteries*. Grande-Bretagne.
(SPIN-OFF DE NO PLACE LIKE HOLMES) (Pastiche) SH151

GARCI, José Luis. 2012. *Holmes & Watson. Madrid Days*. Espagne.
(Pastiche) SH152

LYNSKEY, Thomas. 2012. *Sherlock Holmes and the Adventure of the Five Acts*, Etats-Unis. (Pastiche) SH153

GONZALEZ, Victor. 2012. «You Don't Know Jack», *Level Up* (S01E11). Canada. (Pastiche/Univers partagés) SH154

ANTON, George. 2011. *Sherlock Holmes*. Etats-Unis. (Pastiche) SH155

MANN, Anthony D. P. 2011. *Sherlock Holmes and the Shadow Watchers*. Canada. (Pastiche) SH156

DORN, W. Schroeder. 2011. *Holmesian Guide to the Internet*. Etats-Unis. 13 min. (Pastiche) SH157

GROBÉTY, Gaël. 2010. *La Dernière enquête de Sherlock Holmes*. Suisse. (Pastiche) SH158

Tableau 1
« Tri type / décennie / lieu »

CEUVRES SH									
	US				GB				AUTRES
	PARODIE	PASTICHE	ADAPTATION	PARODIE	PASTICHE	ADAPTATION	PARODIE	PASTICHE	
1900-1930	4	5	2	1		8		15	3
1930-1950	1	11	7			6		1	1
1950-1980	3	4	2	3	3	6	1	1	5
1980-2000		13	1		3	12	1	1	4
2000+	1	10			6	1	2	1	3

PARODIE 17	US	GB	COPROD	AUTRES	TOTAL
1900-1930	PR7/P13/P15/P16	PR14			5
1930-1950	PRS				1
1950-1980	PR1/PR6/PR10	PR2/PR3/PR9		PR11	7
1980-2000			PR12	PR8	2
2000+	SH145			PR4	2
TOTAL	9	4	1	3	

ADAPTATION 58	US	GB	COPROD	AUTRES	TOTAL
1900-1930	A40/A53 A18/A29/A36/A37/A47/A57/	A1/A9/A10/A11/A23/A41/A52/A56		A8/A19/A20	13
1930-1950	A54	A28/A44/A45/A50/A51/A55		A21	13
1950-1980	A13/A38	A5/A7/A12/A33/A46/A60	A4/A25	A22/A30/A34/A35/A58	14
1980-2000	A59	A2/A3/A6/A14/A15/A24/A26/ A27/A31/A42/A48/A49			12
2000+		A17	A39	A16/A32/A43	6
TOTAL	11	32	3	12	

PASTICHE 88	US	GB	COPROD	AUTRES	TOTAL
1900-1930	PS2/PS36/PS43/PS44/PS50 PS1/PS10/PS12/PS34/PS39/PS56/PS62/ PS64/PS68/PS69/PS70			PS4/PS13/PS14/PS16/PS20/PS21/PS23/PS28/ PS35/PS38/PS52/PS53/PS54/PS60/PS61	20
1930-1950				PS17	12
1950-1980	PS40/PS45/PS55/PS66 PS3/PS7/PS9/PS18/PS19/PS31/PS32/ PS37/PS47/PS59/PS63/PS67/PS72	PS11/PS65/PS70	PS33	PS57	9
1980-2000	PS6/PS25/PS46/PS58/PS69/SH146/ SH147/SH153/SH155/SH157	PS5/PS26/PS27	PS29/PS51	PS15/PS22/PS24/PS71	22
2000+		PS42/PS48/PS49/PS73/SH149/SH151	PS30/PS41	PS8/SH148/SH150/SH152/SH154/SH156/ SH158	25
TOTAL	43	12	5	28	

Tableau 2
« Déplacements transfictionnels »

UNIVERS PARTAGÉS											
	US			GB			CO-PRODUCTIONS			AUTRES	
	PARODIE	PASTICHE	ADAPTATION	PARODIE	PASTICHE	ADAPTATION	PARODIE	PASTICHE	ADAPTATION	PARODIE	PASTICHE
1900-1930		1									1
1930-1950	1	1									
1950-1980		1						1			
1980-2000		6									
2000+	1	4						1		1	

UNIVERS PARTAGÉS											
	US			GB			CO-PRODUCTIONS			AUTRES	
	PARODIE	PASTICHE	ADAPTATION	PARODIE	PASTICHE	ADAPTATION	PARODIE	PASTICHE	ADAPTATION	PARODIE	PASTICHE
1900-1930		PS50									
1930-1950	PRS	PS70									
1950-1980		PS65									
1980-2000		PS18/PS31/PS59/ PS63A/PS63B/PS67						PS29			
2000+	SH145	PS6/PS25/PS69/ SH153						PS30		PR4	SH150/SH152/ SH154

Tableau 4
« Déplacements temporels »

DÉPLACEMENTS TEMPORELS											
	US			GB			CO-PRODUCTIONS			AUTRES	
	PARODIE	PASTICHE	ADAPTATION	PARODIE	PASTICHE	ADAPTATION	PARODIE	PASTICHE	ADAPTATION	PARODIE	PASTICHE
1900-1930											
1930-1950		1	2								
1950-1980				2							
1980-2000		5									
2000+		2			2	1				1	

DÉPLACEMENTS TEMPORELS											
	US			GB			CO-PRODUCTIONS			AUTRES	
	PARODIE	PASTICHE	ADAPTATION	PARODIE	PASTICHE	ADAPTATION	PARODIE	PASTICHE	ADAPTATION	PARODIE	PASTICHE
1900-1930											
1930-1950		PS56	A36/A37								
1950-1980				PR2/PR9							
1980-2000		PS7/PS9/PS32/ P37/PS59									
2000+		SH146 /SH157			PS42/SH149	A39				PR4	

SOURCES ET RÉFÉRENCES

Corpus principal

Gatiss, Mark et Steven Moffat, 2010, *Sherlock. Series One*. Grande-Bretagne : BBC, 3x90'.

Sherlock, 1.1, « A Study in Pink ».

Sherlock, 1.2, « The Blind Banker ».

Sherlock, 1.3, « The Great Game ».

_____, 2012, *Sherlock. Series Two*. Grande-Bretagne : BBC, 3x90'.

Sherlock, 2.1, « A Scandal in Belgravia ».

Sherlock, 2.2, « The Hounds of Baskerville ».

Sherlock, 2.3, « The Reichenbach Fall ».

_____, 2013, *Many Happy Returns*. Grande-Bretagne : BBC, 10'.

_____, 2014, *Sherlock. Series Three*. Grande-Bretagne : BBC, 3x90'.

Sherlock, 3.1, « The Empty Hearse ».

Sherlock, 3.2, « The Sign of Three ».

Sherlock, 3.3, « His Last Vow ».

Corpus secondaire

Fictions (imprimé)

Conan Doyle, Adrian et John Dickson Carr, [1954] 1999, *The Exploits of Sherlock Holmes*. New York : Gramercy.

Conan Doyle, Arthur (sir), [1887] 1993, *A Study in Scarlet*. Hertfordshire : Wordsworth.

_____, [1890] 1993, *The Sign of Four*. Hertfordshire : Wordsworth.

_____, [1891a] 1993, « A Scandal in Bohemia ». *The Adventures of Sherlock Holmes*, Hertfordshire : Wordsworth.

- _____, [1891 b] 1993, « The Red-Headed League ». *The Adventures of Sherlock Holmes*, Hertfordshire : Wordsworth.
- _____, [1892] 1993, « The Speckled Band ». *The Adventures of Sherlock Holmes*, Hertfordshire : Wordsworth.
- _____, [1893a] 2011, « The Musgrave Ritual ». *Memoirs of Sherlock Holmes*, New York : Penguin.
- _____, [1893 b] 2011, « The Final Problem ». *Memoirs of Sherlock Holmes*, New York : Penguin.
- _____, [1902] 2014, *The Hound of the Baskervilles*. New York : Alfred Knopf.
- _____, [1903a] 2008, « The Empty House ». *The Return of Sherlock Holmes*, Londres : Penguin.
- _____, [1903 b] 2008, « The Dancing Men ». *The Return of Sherlock Holmes*, Londres : Penguin.
- _____, [1917] 2011, « His Last Bow ». *His Last Bow*, Londres : Penguin.
- _____, [1921] 2009, « The Mazarin Stone ». *The Case Book of Sherlock Holmes*, Angleterre : Oxford University Press.
- _____, [1923] 2009, « The Creeping Man ». *The Case Book of Sherlock Holmes*, Angleterre : Oxford University Press.
- _____, [1924a] 2009, « The Sussex Vampire ». *The Case Book of Sherlock Holmes*, Angleterre : Oxford University Press.
- _____, [1924 b] 2009, « The Three Garrideb ». *The Case Book of Sherlock Holmes*, Angleterre : Oxford University Press.
- _____, [1926a] 2009, « The Blanched Soldier ». *The Case Book of Sherlock Holmes*, Angleterre : Oxford University Press.
- _____, [1926 b] 2009, « The Lion's Mane ». *The Case Book of Sherlock Holmes*, Angleterre : Oxford University Press.

Dibdin, Michael, 1978, *The Last Sherlock Holmes Story*. Grande-Bretagne : Jonathan Cape.

Faye, Lyndsay, 2009, *Dust and Shadow : An Account of the Ripper Killings by Dr. John H. Watson*. New York : Simon & Schuster.

Feuer, Lewis S., 1986, *The Case of the Revolutionist's Daughter : Sherlock Holmes Meets Karl Marx*. New York : Prometheus Books.

Gaiman, Neil, 2003, « A Study in Emerald », *Shadows Over Baker Street*, États-Unis : Del Rey Books.

Leblanc, Maurice, [1908] 1973, *Arsène Lupin contre Herlock Sholmès*. Paris : Le Livre de Poche.

Lecaye, Alexis, 1990, *Marx et Sherlock Holmes*. Paris : Le Livre de Poche.

Meyer, Nicholas, 1974, *The Seven-Per-cent Solution : Being a reprint from the Reminiscences of John H. Watson, M.D.* États-Unis : E. P. Dutton.

Piercy, Rohase, 2007, *My Dearest Holmes*. Amazon : BookSurge Publishing.

Queen, Ellery, [1966] 2001, *A Study in Terror*, États-Unis : Thorndike Press.

Réouven, René, 2002, *Histoires secrètes de Sherlock Holmes. Celles que Watson a évoquées sans les raconter. Celles que Watson n'a jamais osé évoquer*. Paris : Éditions Denoël.

Fictions (web)

Jessiclar, *The Stars Are Black And Cold*, Fanfiction.net, mise en ligne le 13 janvier 2012. En ligne [<https://www.fanfiction.net/s/7737022/1/The-Stars-Are-Black-And-Cold>], consulté le 3 juillet 2015.

Keep Calm Love Maxon, 2013, *Locked Traces*, Fanfiction.net, mise en ligne le 24 septembre 2013. En ligne [<https://www.fanfiction.net/s/9713924/1/Locked-Traces>], consulté le 3 juillet 2015.

Kathy Heart, 2014, *Sherlock Sara Holmes*, Fanfiction.net, mise en ligne le 20 juillet 2014. En ligne [<https://www.fanfiction.net/s/10519150/1/Sherlock-Sara-Holmes>], consulté le 3 juillet 2015.

Make A Choice. Shine On, 2013, *The Science of Seduction*, Fanfiction.net, mise en ligne le 1^{er} février 2013. En ligne [<https://www.fanfiction.net/s/8966382/1/The-Science-of-Seduction>], consulté le 3 juillet 2015.

Meg Phelps, 2012, *The Return*, Fanfiction.net, mise en ligne le 13 janvier 2012. En ligne [<https://www.fanfiction.net/s/7736715/1/The-Return>], consulté le 3 juillet 2015.

poisongirll, 2012, *The Resurrection*, Fanfiction.net, mise en ligne le 13 janvier 2012. En ligne [<https://www.fanfiction.net/s/7735823/1/The-Resurrection>], consulté le 3 juillet 2015.

truemizzie, 2012, *After the Fall*, Fanfiction.net, mise en ligne le 13 janvier 2012. En ligne [<https://www.fanfiction.net/s/7737529/1/After-the-Fall>], consulté le 3 juillet 2015.

WerewolfDoctor, 2012, *Reichenbach*, Fanfiction.net, mise en ligne le 13 janvier 2012. En ligne [<https://www.fanfiction.net/s/7737359/1/Reichenbach>], consulté le 3 juillet 2015.

Fictions (films et télévision)

Abrams, J. J., 2013, *Star Trek : Into Darkness*, États-Unis : Paramount Pictures, 133'.

Berman, Rick et Michael Piller, 1988, « Elementary, Dear Data », *Star Trek : Deep Space Nine*, États-Unis : CBS Television, 43'.

_____, 1993, « Ship in a Bottle », *Star Trek : Deep Space Nine*, États-Unis : CBS Television, 43'.

Brandt, Spike et Jeff Siergey, 2010, *Tom and Jerry Meet Sherlock Holmes*, États-Unis : Turner Entertainment Co. / Warner Bros. Animation, 50'.

- Chang, Michael, 2009, « Trials of the Demon! », *Batman : The Bold and the Brave*, États-Unis : Warner Bros, 30'.
- Chi, Wang, Liu Yun-Zhou et Ma Yi, 1994, *Fuermasi yu Zhongguo Nuxia*, Hong Kong : Beijing Studio Films, 82'.
- Clark, Bob, 1978, *Murder by Decree*, Grande-Bretagne/Canada : Canadian Film Development Corporation (CFCD) / Famous Players, 124'.
- Condon, Bill, 2013, *The Fifth Estate*, États-Unis / Inde/ Belgique : Touchstone Pictures / DreamWorks Pictures / Reliance Entertainment / Participant Media, 128'.
- Connor, Kevin, 1987, *The Return of Sherlock Holmes*, États-Unis : CBS, 100'.
- Doherty, Robert, 2012 -, *Elementary*. États-Unis : CBS, 72x46' (3 saisons).
- Faria, Miguel Jr., 2001, *O Xangô de Baker Street*, Brésil / Portugal : MGN Filmes / Skylight Cinema Foto Art, 124'.
- Fresan, Juan, 1992, *Sherlock Holmes en Caracas*, Venezuela : Big Ben / Foncine, 90'.
- Gibbons, Rodney, 2002, *The Case of the Whitechapel Vampire*, Canada : Muse Entertainment Entreprises, 90'.
- Hargrove, Dean, 1976, *The Return of the World's Greatest Detective*, États-Unis : Universal Television, 74'.
- Hill, James, 1965, *A Study in Terror*, Grande-Bretagne : Columbia Pictures, 95'.
- Huchez, Bruno-René, 1992, « Elementary, My Dear Turtle », *Teenage Mutant Ninja Turtles*, États-Unis : Lions Gate, 30'.
- Jackson, Peter, 2013, *The Hobbit : The Desolation of Smaug*, Nouvelle-Zélande / États-Unis : New Line Cinema / Metro-Goldwyn-Mayer, 161'.
- Jean-Marie, Olivier, 2001, « Les Dalton contre Sherlock Holmes », *Les nouvelles aventures de Lucky Luke*, France : Xilam, 22'.

Johnson, Kenneth, 1993, 1994 *Baker Street : Sherlock Holmes Returns*, États-Unis : CBS, 96'.

Lanfield, Sidney, 1939, *Sir Arthur Conan Doyle's The Hound of the Baskervilles*, États-Unis : 20th Century Fox, 80'.

Larsen, Viggo, 1910, *Sherlock Holmes i Bondefangerkloer*, Danemark : Nordisk Film,

_____, 1908, *Sherlock Holmes i Livsfare*, Danemark : Nordisk Film,

_____, 1909, *Sangerindens Diamanter*, Danemark : Nordisk Film,

_____, 1910, *Arsene Lupin contra Sherlock Holmes*, Allemagne : Vitascope,

_____, 1911, *Sherlock Holmes contra Professor Moryarty*, Allemagne : Vitascope,

Leopold, Glenn. 1984, « Sherlock Doo », *The New Scooby-Doo Mysteries*, États-Unis : Hanna-Barbera, 11'.

Martin, Philip, 2004, *Hawking*, Grande-Bretagne : BBC, 90'.

Mattinson, Burny, 1986, *The Great Mouse Detective*, États-Unis : Walt Disney Pictures, 74'.

Mueller, Richard, 1989, « Elementary My Dear Winston », *Slimer! And the Real Ghostbusters*, États-Unis : Columbia Pictures, 30'.

Neill, Roy William, 1942, *Sherlock Holmes in Washington*, États-Unis : Universal, 71'.

_____, 1942, *Sherlock Holmes and the Secret Weapon*, États-Unis : Universal, 68'.

Nolan, Christopher, 2006, *The Prestige*, États-Unis : Touchstone Pictures, 130'.

_____, 2010, *Inception*, États-Unis : Warner Bros, 148'.

Rawlins, John, 1942, *Sherlock Holmes and the Voice of Terror*, États-Unis : Universal, 65'.

Ritchie, Guy, 2009, *Sherlock Holmes*. États-Unis/Grande-Bretagne : Warner Bros, 128'.

_____, *Sherlock Holmes : A Game of Shadows*. États-Unis/Grande-Bretagne : Warner Bros, 129'.

Ross, Herbert, 1976, *The Seven-Per-Cent Solution*, États-Unis : Universal, 113'.

Sagal, Boris, 1976, *Sherlock Holmes in New York*, États-Unis : Universal Television, 100'.

Tyldum, Molten, 2014, *The Imitation Game*, États-Unis/ Grande-Bretagne : Black Bear Pictures / Studio Canal / The Weinstein Company, 114'.

Werker, Alfred, 1939, *The Adventures of Sherlock Holmes*, États-Unis : 20th Century Fox, 81'.

Vidéos

aramish182, 2012, « I Believe In Sherlock. », YouTube, mise en ligne le 14 février 2012. En ligne [https://www.youtube.com/watch?v=KY6jLjuAazs], consulté le 8 juin 2015.

BeeonUtube's channel, 2012, « How Sherlock faked his death in 'The Reichenbach Fall' BBC one », YouTube, mise en ligne le 18 janvier 2012. En ligne [https://www.youtube.com/watch?v=nrhWfuw9Pqs], consulté le 24 juillet 2015.

Deductism, 2012, « #believeinsherlock », YouTube, mise en ligne le 15 février 2012. En ligne [https://www.youtube.com/watch?v=Q0mnC3F7h5E], consulté le 8 juin 2015.

Gallifrey-Holmes, 2012, « #BelieveInSherlock », YouTube, mise en ligne le 20 février 2012. En ligne [https://www.youtube.com/watch?v=KY6jLjuAazs], consulté le 8 juin 2015.

Liisakee, 2012, « Are You Watching Closely? // Sherlock », YouTube, mise en ligne le 14 février 2012. En ligne
[https://www.youtube.com/watch?v=_BfzeRkAobc], consulté le 8 juin 2015.

_____, 2012, « The Fall // Wholock ». YouTube, mise en ligne le 31 janvier 2012. En ligne
[<https://www.youtube.com/watch?v=r8oiXrF9c6Q>], consulté le 24 juillet 2015.

Nyah86Production. 2013, « BBC Sherlock Nikon Ad // Sherlock Holmes », YouTube, mise en ligne le 18 janvier 2013. En ligne
[<https://www.youtube.com/watch?v=4aN6wbx6WE8>], consulté le 8 juin 2015.

_____, 2013, « BBC Sherlock Nikon Ad // John Watson », YouTube, mise en ligne le 19 janvier 2013. En ligne
[<https://www.youtube.com/watch?v=JQwgvyHNQ3I>], consulté le 8 juin 2015.

_____, 2013, « BBC Sherlock — Suicide of fake genius », YouTube, mise en ligne le 7 septembre 2013. En ligne
[<https://www.youtube.com/watch?v=nT476ml1UZs>], consulté le 8 juin 2015.

Sites Web

The Science of Deduction. En ligne [www.thescienceofdeduction.co.uk], consulté le 5 juin 2015.

John Watson's Blog. En ligne [www.johnwatsonblog.co.uk], consulté le 5 juin 2015.

Molly Hooper's Diary. En ligne [www.mollyhooper.co.uk], consulté le 5 juin 2015.

Connie Prince's Official Site. En ligne [www.connieprince.co.uk], consulté le 5 juin 2015.

The Whip Hand. En ligne [twitter.com/#!/thewhiphand], consulté le 5 juin 2015.

Ouvrages et articles consacrés au mythe holmésien

Monographies

- Barnes, Alan, 2011, *Sherlock Holmes on Screen. The Complete Film and Television History*, Londres : Titan Books.
- Bayard, Pierre, 2008, *L'Affaire du chien des Baskerville*, Paris : Minuit.
- Ginzburg, Carlo, 2010, *Mythes, emblèmes et traces : Morphologie et histoire*, Paris : Verdier.
- Lacassin, Francis, 1993, *Mythologie du roman policier*, Paris : Christian Bourgeois.
- Levet, Natacha, 2012, *Sherlock Holmes : de Baker Street au grand écran*, Paris : Autrement.
- Mellier, Denis (dir. publ.), 1999, *Sherlock Holmes et le signe de la fiction*, Fontenay/Saint-Cloud : ENS.
- Redmond, Christopher, 1993, *A Sherlock Holmes Handbook*, Toronto : Dundurn.

Chapitres de livre

- Bochman, Svetlana, 2012, « Investigating Victorian Propriety in Money Matters », dans Lynnette Porter (dir. publ.), *Sherlock Holmes for the 21st century. Essays on the New Adaptations*, Jefferson (NC) / Londres : McFarland & Company Publishers.
- Burton Harrington, Ellen. 2012, « Terror, Nostalgia, and the Pursuit of Sherlock Holmes in *Sherlock* », dans Louisa Ellen Stein et Krstina Busse (dir. publ.), *Sherlock and Transmedia Fandom. Essays on the BBC Series*, Jefferson (NC) / Londres : McFarland & Company Publishers.
- Conan Doyle, Arthur (sir), [1917] 1968, « Aperçus sur Sherlock Holmes », dans Gilbert Sigaux (dir. publ.), *Sir Arthur Conan Doyle. Œuvres littéraires complètes. Tome XX, Souvenirs et aventures*, Lausanne (Suisse) : Éditions Rencontre Lausanne.

- Graham, Anissa M. et Jennifer C. Garlen, 2012, « Sex and the Single Sleuth », dans Lynnette Porter (dir. publ.) *Sherlock Holmes for the 21st Century. Essays on New Adaptations*. Jefferson (NC)/London : McFarland & Company Publishers.
- Hills, Matt, 2012, « The (Great) Game of Fandom », dans Louisa Ellen Stein et Kristina Busse (dir. publ.), *Sherlock and Transmedia Fandom. Essays on the BBC Series*, Jefferson (NC) / Londres : McFarland & Company Publishers.
- Kustritz, Anne et Melanie E. S. Kohnen, 2012, « Decoding the Industrial and Digital City. Visions of Security in Holmes' and Sherlock's London », dans Louisa Ellen Stein et Kristina Busse (dir. publ.), *Sherlock and Transmedia Fandom. Essays on the BBC Series*, Jefferson (NC) / Londres : McFarland & Company Publishers.
- Lavigne, Carlen, 2012, « The Noble Bachelor and the Crooked Man. Subtext and Sexuality in BBC's *Sherlock* », dans Lynnette Porter (dir. publ.), *Sherlock Holmes for the 21st Century. Essays on the New Adaptations*, Jefferson (NC) / Londres : McFarland & Company Publishers.
- Marinaro, Francesca et Kayley Thomas, 2012, « "Don't Make People into Heroes, John". (Re/De)Constructiong the Detective as Hero », dans Lynnette Porter (dir. publ.), *Sherlock Holmes for the 21st Century. Essays on the New Adaptations*, Jefferson (NC) / Londres : McFarland & Company Publishers.
- Polasek, Ashley D., 2012, « Winning "The Grand Game" *Sherlock* and the Fragmentation of Fan Discourse », dans Louisa Ellen Stein et Kristina Busse (dir. publ.), *Sherlock and Transmedia Fandom. Essays on the BBC Series*, Jefferson (NC) / Londres : McFarland & Company Publishers.
- Porter, Lynnette, 2012, « Welcome to London : The Role of the Cinematic Tourist », dans Lynnette Porter (dir. publ.), *Sherlock Holmes for the 21st Century. Essays on the New Adaptations*, Jefferson (NC) / Londres : McFarland & Company Publishers.
- Stein, Louisa Ellen et Kristina Busse, 2012, « Introduction : The Literary, Televisual and Digital Adventures of the Beloved Detective », dans Louisa Ellen Stein et Kristina Busse (dir. publ.), *Sherlock and Transmedia Fandom. Essays on the BBC Series*, Jefferson (NC) / Londres : McFarland & Company Publishers.

Taylor, Rhonda Harris, 2012, « The “Great Game” of Information: The BBC’s Digital Native », dans Lynnette Porter (dir. publ.), *Sherlock Holmes for the 21st Century. Essays on the New Adaptations*, Jefferson (NC) / Londres : McFarland & Company Publishers.

Toadvine, April, 2012, « The Watson Effect. Civilizing the Sociopath », dans Lynnette Porter (dir. publ.), *Sherlock Holmes for the 21st Century. Essays of the New Adaptations*, Jefferson (NC) / Londres : McFarland & Company Publishers.

Articles web

Asher-Perrin, Emily, 2012, « What is the #BelieveinSherlockMovement? And How Did it Get So Widespread So Quickly? », Tor.com. En ligne [<http://www.tor.com/2012/01/30/what-is-the-believeinsherlock-movement-and-how-did-it-get-so-widespread-so-quickly/>], consulté le 24 juillet 2015.

Maillos, Marie, 2014, « Une génération Sherlock-ed », *TV/Series*, n° 6, décembre 2014, pp. En ligne [<http://revuetvseries.wix.com/tvseries#!numero6/c17p5>], consulté le 5 juillet 2015.

Mellier, Denis, 2015, « “An Englishman in New York” : actualisation, effets de Canon et transgressions dans *Elementary* de Robert Doherty (CBS, 2012–) », *TV/Series*, n° 7, juin 2015, pp. 36-59. En ligne [<http://revuetvseries.wix.com/tvseries#!numero7/c2dd>], consulté le 7 juillet 2015.

Mémoires et thèses

Caron, Claude, 2003, « Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930) : impérialisme, criminalité et société dans la littérature populaire », mémoire de maîtrise en histoire, Montréal, Université du Québec à Montréal.

McLaughlin, Rebecca, 2013, « A Study in *Sherlock*: Revisiting the Relationship between Sherlock Holmes and Dr John Watson », *BSU Honors Program Theses and Projects*, item 9, Bridgewater (MA), Virtual Commons of Bridgewater State University, 2013, pp. En ligne [http://vc.bridgew.edu/honors_proj/9], consulté le 3 juillet 2015.

Autres ouvrages théoriques

Monographies

Arata, Stephen, 2009, *Fictions Loss in the Victorian Fin de Siècle*, Angleterre : Cambridge University Press.

Bédarida, François, 1974, *L'ère victorienne*, Paris : Armand Colin.

Bricout, Bernadette, 2011, « Préface », *Le Regard d'Orphée : les mythes littéraires d'Occident*, Paris : Seuil.

Brunel, Pierre, 2003, *Mythopoétique des genres*, Paris : Presses universitaires de France.

Caillouis, Roger, 1938, *Le Mythe et l'Homme*, Paris : Gallimard.

Carlyle, Thomas, [1841] 2013, *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, Amazon : CreateSpace Independent Publishing Platform.

Carrabine, Eamonn, 2008, *Crime, Culture and the Media*, Malden (MA) : Polity Editions.

Charlot, Monica et Roland Marx, 1978, *La société victorienne*, Paris : Armand Colin.

Eco, Umberto, 1993, *De Superman au surhomme*, Paris : Grasset.

Freund, Julien, 1990, *Études sur Max Weber*, Genève/Paris : Librairie Droz.

Genette, Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil.

Gérard, André-Marie, 1989, *Le dictionnaire de la Bible*, Paris : Robert Laffont.

Gignoux, Anne Claire, 2005, *Initiation à l'intertextualité*, Paris : Ellipses.

Heilmann, Ann et Mark Llewellyn, 2010, *Neo-Victorianism : The Victorians in the Twenty-First Century, 1999-2009*, New York : Palgrave Macmillan.

Hills, Matt, 2002, *Fan Cultures*, Londres : Routledge.

Hutcheon, Linda, 2006, *A Theory of Adaptation*, New York/Londres : Routledge.

Jenkins, Henry, 2006, *Convergence Culture*, New York : NYU Press.

Malone, Thomas W., 2004, *The Future of Work : How the New Order of Business Will Shape Your Organization, Your Management Style and Your Life*, Harvard : Harvard Business Review Press.

Reuter, Yves, 2009, *Le roman policier*, Paris : Armand Colin.

Tosh, John, 1999, *A Man's Place : Masculinity and the Middle-Class Home in Victorian England*, Londres : Yale University Press.

Vernant, Jean-Pierre, 1996, *Entre mythe et politique*, Paris : Seuil.

Weber, Max, 2002, *Le Savant et le politique*, Paris : 10/18.

Chapitres de livre

Fiske, John, [1992] 2002, « The Cultural Economy of Fandom », dans Lisa A. Lewis, *The Adoring Audience : Fan Culture and Popular Media*, Londres : Routledge.

Articles de revue

Amossy, Ruth, 1984, « Stéréotypie et valeur mythique : des aventures d'une métamorphose », *Études littéraires*, vol. 17, n° 1.

Barthes, Roland, 1973, « Théorie du texte », *Encyclopaedia Universalis*.

Hills, Matt, 2013, « Fiske's 'textual productivity' and digital fandom: Web 2.0 democratization versus fan distinction? », *Participations. Journal of Audience & Reception Studies*, vol. 10, n° 1.

Sellier, Philippe, 1984, « Qu'est-ce que le mythe littéraire? », *Littérature*, n° 55, *La farcissure. Intertextualités au XVI^e siècle*.

Articles web

Archibald, Samuel, 2009, « Épître aux Geeks : Pour une théorie de la culture participative », *Kinephanos*, vol. 1, n° 1. En ligne [<http://www.kinephanos.ca/2009/epitre-aux-geeks-pour-une-theorie-de-la-culture-participative/>], consulté le 24 juillet 2015.

Bibel, Sara, 2014, « 8 Essential Qualities of a Cumberbatch », *Biography*, mis en ligne le 18 juillet 2014. En ligne [<http://www.biography.com/news/cult-of-cumberbatch-cumberbitches>], consulté le 3 juin 2015.

Du Verger, Jean, 2014, « Échos et remake dans les séries télévisées des années 1960 à nos jours », *TV/Series*, n° 6. En ligne [<http://revuetvseries.wix.com/tvseries>], consulté le 21 mai 2015.

Gély, Véronique, 2006, « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », *Vox Poetica*, dossier « Bibliothèque comparatiste ». En ligne [<http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html>], consulté le 2 février 2014.

Henriet, Éric, 2007, « Pourquoi écrit-on de l'uchronie? », *Intermédialités 2*. En ligne [http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/e2/pdfs/e2_henriet.pdf], consulté le 5 juillet 2015.

Villers, Aurélie, 2014, « Par le petit écran de Fringe », *TV/Series*, n° 6. En ligne [<http://revuetvseries.wix.com/tvseries>], consulté le 21 mai 2015.

Mémoires et thèses

Boilard, Francis, 2010, « L'incertitude du sujet dans un contexte de désenchantement du monde : Émile Cioran, figure-type de l'homme désenchanté », mémoire de maîtrise en sociologie, Montréal, Université du Québec à Montréal.